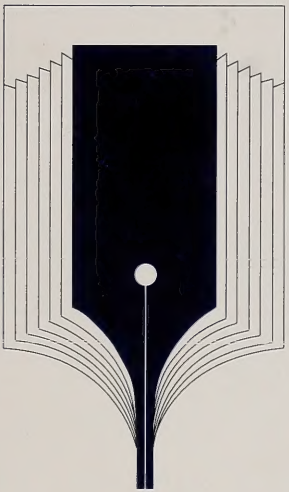
TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXVI: 2
Mei 1998



Verse van Lucas Malan,
H.J. Pieterse en
Sarina Dönges

Joan Hambidge:
Omdraai op Kromdraai

Verhale van P.J. Bosman,
Christo Oosthuisen en
Johan Schutte

Louise Viljoen:
Die vroue-reisiger

ISSN 0041-476X

Tydskrif vir Letterkunde verskyn kwartaalliks – in Februarie, Mei, Augustus en November.

Intekengeld: R40 per jaar. Los nommers: R12 per eksemplaar.

Bydraes, boeke vir resensie en intekengeld moet gestuur word aan: Die Hoofredakteur, *Tydskrif vir Letterkunde*, Posbus 1758, Pretoria 0001.

Voorskrifte aan medewerkers

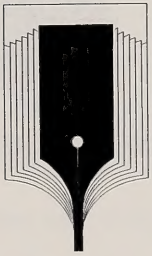
1. Manuskripte moet in duidelike, getikte vorm voorgelê word, in dubbelspasiëring en slegs op een kant van die bladsy getik.
2. Twee kopieë van elke manuskrip moet voorgelê word.
3. Manuskripte moet, waar moontlik, vergesel word van 'n harde- of slapskyf waarop die teks in WordPerfect® is.
4. Die outeur se naam en adres moet op die eerste bladsy vermeld word; in die geval van gedigte op elke afsonderlike bladsy.
5. Die manuskripte moet taalversorg en finaal geredigeer wees.
6. Ongeveer 4 000 woorde word as algemene riglyn gestel vir die lengte van artikels. Langer artikels sal by wyse van uitsondering oorweeg word.
7. Illustrasies, diagramme en grafieke sal slegs aanvaar word indien die betrokke illustrasie, diagram of grafiek van so 'n kwaliteit is dat dit gereed is om in die meestermanuskrip geplaas te word.
8. Literatuurverwysings word volgens die verkorte Harvardmetode gedoen. Bibliografiese besonderhede word in die literatuurlys verskaf en nie by wyse van voetnote nie. Aantekeninge moet voor die literatuurlys geplaas word.
9. Medewerkers sal so gou doenlik oor die aanvaarding al dan nie van hul bydraes verwittig word. ***Afgekeurde bydraes sal slegs teruggestuur word indien hulle van 'n geadresseerde en voldoende gefrankeerde koevert vergesel word.*** Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
10. Kopiereg berus by die outeurs.

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

H.J. Pieterse
(Hoofredakteur)

Elize Botha Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redakteurs)

Skakelredaksie: J.J. Brits Rika Cilliers Karen de Wet
Louis Esterhuizen Tom Gouws Joan Hambidge Marcel Janssens
Charles Malan Eben Meiring Alexander Strachan



REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:
(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE
Posbus 1758
PRETORIA 0001

INTEKENGELD:
R40 per jaar. Los nommers: R12,00 per eksemplaar.
L.W.: Skole word versoek om direk by bogenoemde adres in te teken.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig dié van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

ISSN 0041-476X

Geset in 10 op 11 punt Helvetica, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.

NASIONALE PERS BEPERK

Inhoud

P.J. Bosman	Geel osse **1**
Louise Viljoen	Die vroue-reisiger: Elsa Joubert se reisverhale *Water en woestyn* en *Die verste reis* en haar roman *Die reise van Isobelle* **7**
Lucas Malan	Verse **22**
Anita McCreath	Slegs 'n geval van agtergrond: Drie gedigte se gemene deler **24**
H.J. Pieterse	Verse **35**
Wilhelm Liebenberg	Iets meer oor "Dis al" **39**
Christo Oosthuisen	Die skepping van 'n ontskepping **45**
Sarina Dönges	Verse **48**
Ronel Ward	Die minnares in T.T. Cloete se *Idiolek* **51**
Joan Hambidge	Omdraai op Kromdraai **60**
Maritha Snyman	Kabaret van die fin de siècle: Le Chat Noir en Amanda Strydom se *Vrou by die spieël* **76**
Johan Schutte	Thabo se plek **91**
Jaco Botha, René Bohnen, Susann Deppe	Verse **95**
Boekbesprekings	
Johan Coetser	*Drie susters twee* (Reza de Wet) en *Die dramateks: 'n handleiding* (Marisa Keuris) **97**
Andries Visagie	Zululand as literêre inspirasie: Alexander Strachan se *Agter die suikergordyn; Die mikstuur van Mooies* (Pirow Bekker) **102**
Heilna du Plooy	Die postmodernisme postmodernisties makgemaak (*Postmodernisme en prosa* van Etienne van Heerden) **108**
Gretel Wÿbenga	*Identikit* (T.T. Cloete) en *Die uur van die engel* (Karel Schoeman) **110**
Joan Hambidge	Poësiekroniek **115**
J.P. en Ria Smuts	'n Verteller by Hennie Aucamp **125**

Lys van nuwe Afrikaanse boeke: Mei tot Oktober 1997 **131**

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_nte

P.J. Boman
Geel osse*

Oom Theunsie beur aan die stuurwiel en die vaal-groen Fargobakkie klim uit die diep vore van die pad en kies die hobbelrige veld. Versigtig tussen die doringbome deur en met een oog op die klippe ry oom Theunsie na die trop geel Afrikanerosse wat sy skerp oë agter 'n ruigte gewaar het. Hy maak 'n u-draai sodat die beeste aan sy venster se kant staan en skakel die enjin af. Hierdie stilhou en kyk is vir oom Theunsie louter genot. Altyd voel hy hoe 'n diep rustigheid in hom daag, só asof sy liggaam 'n hoendervel-gevoel kry – klein senuweepunte wat swel om elke sintuiglike prikkel op te vang.
Maar vanoggend is die rustigheid gemeng met 'n stuk hartseer. Môre is die vendusie en dit is sy laaste besoek aan die geel osse. Hy klim uit en trek 'n sakkie met sout en beenmeelmengsel oor die kant van die Fargo se bak. Hy swaai die sakkie oor sy skouer en begin aanstap na 'n paar halwe dromme op 'n kaalte tussen die bome. Sover as wat hy loop roep hy: "Sout! Sout!" Horingsman, die leier van die trop, is kort op sy hakke en die res volg bulkend en snorkend.
Oom Theunsie staan tussen sy beeste, ruik hulle soet asems en sien die rimpeling van spiere onder die gladde velle. Enkele treë van hom af lek Horingsman met 'n lang grysblou tong aan die mengsel. Toe hy genoeg het, kom hy met gestrekte nek nader en snuffel aan sy baas se klere. Hy soek die klont bruinsuiker in 'n hemp- of broeksak en laat gemaklik toe dat agter sy ore gekrap en oor sy nek en blaaie gestreel word. Uiteindelik kry hy sy suiker.
Horingsman is hans grootgemaak. Sy ma, die kampioenkoei in die stoet wat oor baie jare sorgvuldig opgebou is, is dood met sy geboorte. Elke oggend en aand het hy, as 'n kalfie, uit sy eie na die tuinhekkie gekom vir sy bottels melk. Dit was 'n buitengewoon strawwe winter en hy het die eerste paar weke in die kombuis langs die Agastoof op 'n sak in die stronkekas geslaap. Tant Lenie het gekla oor die mis en die beesreuk in haar kombuis, maar die kinderlose oom Theunsie het hom nie hieraan gesteur nie. Mens kon hom dikwels sien waar hy oor die werf loop met die weeskalfie styf soos 'n babatjie in sy arms vasgedruk.
Oom Theunsie speel met die gedagte: Moet hy nie môre sy liefling os terughou nie? Die lewe is wreed, besluit hy. Daar is 'n tyd om te kom en 'n tyd om te gaan. Horingsman sal saam met nege-en-twintig van sy makkers, die beste van die trop, opgeveil word.
Die krale is die oggend van die vendusie tjokvol, want 'n droogte knel. Oom Theunsie begin twyfel of pryse hoog sal wees, maar dan dink hy aan die prag van sy osse en stel homself gerus. Ou Steinmann is, soos

* Uit: *Soms mis die hart 'n slag* wat deur Tafelberg uitgegee word

gewoonlik, die grootste koper. Die boere kom maar af met hulle pryse, want weiding en voer raak min.
Uiteindelik is dit die geel Afrikaners se beurt. Hulle wye horings klap teen die ysterpype van die hok. Hulle oë is wild, want hulle is al taamlik rondgejaag. Horingsman brul en grawe grond en mis met 'n voorpoot om dit minagtend op die toeskouers agter hom te skiet. Die afslaer begin dadelik op dertig pond. Hy prys die osse en hy prys oom Theunsie. Op vier-en-dertig pond haak die prys vas. Oom Theunsie skud sy kop. Ou Steinmann gly van sy bank af en skuifel na hom toe.
"Die markiet is baie af, miester De Jager. Ek gee jou thirtie sieks skoon vir die ossies." Die boer voel hoe sy bloeddruk styg. Hy ignoreer ou Steinmann en skree vir die werkers in die kraal: "Jaag hulle uit!" Só verleë is hy nie oor die geld nie.
Die veekoper sien dat die boer ernstig is en dat hy sy kaarte nou reg moet speel.
"Wag bietjie, miester De Jager. Laat ons biesigheid maak. Ek verloor bietjie. Jy verloor bietjie. Ek gee jou thirtie eit."
Die afslaer, lank gekonfyt in sy werk, hoor die onderhandeling en nou dreun sy stem:
"Agt-en-dertig, agt-en-dertig, agt-en dertig pond vir die geel osse! 'n Baie goeie prys, dames en here, in dié moeilike tyd. Die laaste der dage, kan mens maar sê. Wat sê jy my oompie? Kan ek toeslaan op agt-en-dertig?"
Oom Theunsie skree vir die werkers: "Jaag uit!"
Die afslaer, met sy gevatheid en al, lyk bietjie bekaf. Sy kommissie op 'n duisend pond plus is verlore. Die kort Joodjie skuifel na sy sitplek terug. Sy gesig is uitdrukkingloos.

Die dertig geel osse loop al weer langer as twee maande op Doringfontein. Twintig myl daarvandaan is oom Theunsie op sy werf doenig. Hy hoor 'n motor dreun en sien hoe dit onder die populierboom voor sy huis stilhou. 'n Man klim uit, skrikkerig vir die honde wat om hom blaf en bene teen die wiele lig. Oom Theunsie stap die vreemdeling tegemoet.
"Oelofse," sê die man, "Jan Oelofse," en hy steek sy hand uit.
"De Jager," sê oom Theunsie. "Theunsie de Jager. Bly te kenne."
"Mooi plek wat oom hier het," vlei die man terwyl sy blik oor die werf dwaal en oom Theunsie wonder wat dit is wat hy wil smous. Toe hulle op die stoep hulle koffie sit en drink, vra oom Theunsie: "Nou wat is jou sending? Polisse, ensiklopedieë, skilderye of portrette van die Eerste Ministers?"
Oelofse glimlag. Hy verduidelik dat hy 'n agent van die Johannesburgse vleismark is. Hy werf klandisie om vir hulle beeste direk na die mark te stuur. Die karkasse word van die haak opgeveil en pryse is op die oomblik hoog. Goeie laatreën het geval en die veld het herstel. Het die oom dalk beeste wat hy wil bemark? Hy waarborg 'n minimum prys, maar die man praat so glad en vinnig dat oom Theunsie nie seker is of dié waarborg wel

definitief is nie. Ja, hy het so 'n klompie osse wat reg is vir die mark. Hulle loop 'n halfuur se ry hiervandaan.
Die twee klim in Oelofse se motor en ry na die Afrikaners. Hy praat van 'n minimum van vyf-en-veertig pond nadat oom Theunsie die dertig osse aan hom uitgewys het. Oom Theunsie stem in. Hy sal dié manier van verkoop 'n slag beproef.
Terug by die huis vul die agent 'n paar vorms in. Oom Theunsie moet net hiér en dáár teken. Hy reël alles. Die oom sal die nodige permit binne 'n paar dae per pos kry. Hy nooi hom om Johannesburg toe te kom om dinge by die slagpale deur te kyk en te sien hoe sy beeste van die haak af opgeveil word. Oom Theunsie sê dit sal interessant wees en hy sal sekerlik kom.
Tien dae later word die osse getrok. Van die stasie af ry hy na sy bank toe en vra om die bestuurder te spreek.
"Waarmee kan ons vanmôre help, Oom?", vra die man. "Wil Oom Oom se oortrokke fasiliteit verhoog?" Hy lag heerlik vir sy eie grappie en oom Theunsie glimlag gedwonge.
"Ek soek 'n drywer," sê hy half verleë, want hy bestuur nie sommer in 'n stad nie.
"Ek moet oormôre by die slagpale in Johannesburg wees. As jy miskien weer vir my daardie Nortjé-kêreltjie kan afstaan. Hy ry so mooi en versigtig ..."
"Natuurlik, natuurlik, my oompie. Geen probleem nie," sê die bestuurder met oordrewe vriendelikheid. Deure gaan nou eenmaal maklik vir 'n ryk man oop.
"Goed dan," sê oom Theunsie. "Ek sal hom so ses-uur Woensdagoggend by sy huis kry."
Stiptelik sesuur die oggend hou die donkerblou De Soto voor Wim Nortjé se huis stil en opgewonde, maar uiterlik kalm, skuif die jong man agter die groot wit stuurwiel in op die plek wat oom Theunsie pas ontruim het. Hulle arriveer 'n uur voor die bestemde tyd by Oelofse se kantoor. Die man het die dag van sy besoek 'n duidelike roete vir oom Theunsie geteken.
Hulle drink eers koffie en dan wys die agent hulle die beeskrale. Die boer se oë rek. So baie beeste het hy nog nooit bymekaar gesien nie; hokke en hokke vol. Oelofse neem hulle na 'n hok met die geel osse. Oom Theunsie se hart gee 'n pluk. Hier in die vuil rokerige stad lyk sy osse vir hom van God en mense verlate. In die gedempte lig is die glans uit hulle velle en hulle oë is dof en versonke. Het hulle ooit water en voer gekry soos Oelofse belowe het? Hy praat met hulle en Horingsman beur deur die ander na die kant van die hok. Hy het sy baas, sy pleegpa, se stem herken. Hy druk sy snoet deur die pype en snuffel aan oom Theunsie se klere. Dalk soek hy 'n suikerklont. Oom Theunsie se oë word branderig terwyl hy oor die neusbrug van die groot os streel en agter sy ore krap. Horingsman gee 'n diep, tevrede steun, want sy baas is naby en alles is wel.

"Oom se osse se beurt is oor omtrent 'n uur," sê Oelofse. "Kom ek wys julle die slagpale."
In lang toue staan die beeste in drukgange en wag hulle beurt af om geskiet te word. Een-een beweeg die toue vorentoe. Die drie mans klim met 'n paar trappies op. Onderkant hulle in 'n staalbak staan 'n os. 'n Man in 'n blou oorpak buk van agter 'n reling oor die os. Hy druk 'n stomp penpistool teen die dier se voorkop. 'n Dowwe knal en die os sak inmekaar toe die staalpen sy brein deurboor. Die bak word gekantel en die liggaam skuif uit tot op 'n sementblad. Die bak swaai terug en die volgende os steier na binne. Op die sementblad word kettings om sy voorganger se agterpote geknoop en die volgende oomblik hang die groot liggaam rillend en stuiptrekkend in die lug. Een haal met 'n mes en die romerige bloed stroom oor die blad. Aan 'n katrol op 'n dakspoor beweeg die karkas weg om geslag te word. Weer knal 'n skoot en die volgende liggaam gly uit die bak. In 'n ry soortgelyke skietplekke klink die knalle van pistole sporadies op.
Oelofse spaar nie sy gaste nie. Die abattoir is soos 'n reuse-monteerband. Elke werker ken sy taak. Velle word soos handskoene van die lywe afgetrek. Bandsae skreeu deur been en vleis. 'n Paar minute en 'n karkas hang skoon in sy ry om opgeveil te word. Die kopers en die afslaers beweeg tussen die rye deur. Dis 'n groot bedrywigheid. Verkoopte vleis word weggestoot na wagtende vragmotors. Die twee verdwaasde besoekers uit die platteland moet partykeer vinnig padgee om nie met 'n bewegende, swaaiende beeskarkas te bots nie.
Vir oom Theunsie is die varkslagtery die ergste. 'n Trop varke word deur 'n gang van buite in 'n spesiale hok gejaag. 'n Man met dik rubberhandskoene en -stewels beweeg tussen die varke deur. In sy hande, aan 'n lang elektriese koord, is 'n groot chroomtang. Met die kake van die tang vang hy behendig 'n vark om die kop en skok die gillende dier dood. As al die varke plat en stil lê, word ook dié hok gekantel en beland die liggame op draaiende dromme met staalborsels. Die liggame wip, tol en bollemakiesie potsierlik op die dromme. So word hulle onthaar in 'n makabare dans van die dood terwyl hulle lotsgenote, die volgende groep varke in die hok, die akrobatiese toertjies op die dromme skreeuend toejuig.
Oom Theunsie kyk op sy sakhorlosie. Sy osse se beurt moet naby wees en onweerstaanbaar word hy na hulle hok getrek. Hy is net betyds om te sien hoe hulle in die drukgang na 'n skietbak gejaag word. Horingsman, gewoond aan leierskap, sien die opening van die gang en storm eerste in om voor in die tou van die dood te staan. 'n Paar tree van die bak af steek hy vas. Hy ruik die bloed en hy sien dat die gang doodgeloop het; anders as die dipgang en die dipbad wat hy ken en waaragter die blou lug en die veld altoos gewink het.
'n Werker met 'n aanporder gryp Horingsman se stert. Die martelinstrument gons en 'n reuk van geskroeide hare hang in die lug. Die os gee 'n sprong

vorentoe en plant sy voorpote wydsbeen teen die pale van die gang. Weer gons die aanporder. Horingsman brul soos 'n leeu. Sy oë dop wit om, maar dié keer bly hy staan met 'n ton spiere in trurat gegooi. Agter hom dam die liggame van sy makkers. Weer en weer brand die aanporder, maar Horingsman brul nie meer nie. Hy het 'n passiewe stadium bereik. Daardie bak met sy valdeur en met die strepe bloed teen die kante en die vreemde man met die koue oë wat agter sy skermreling wag, sal hy nie betree nie. Dit is asof hy weet dit is dan die einde.
Die werker brand nou sommer die sagte kol onder die moedswillige geel os se stert. Oom Theunsie voel hoe iets in sy brein swik. Met gebalde vuiste storm hy op die man af. Nog nooit is 'n dier só voor sy oë verniel nie. Oom Theunsie redeneer nie en dink nie daaraan dat die man maar net sy plig uitvoer nie; die groot stad moet immers gevoed word. Hy dink net aan Horingsman wat van 'n steierende kalfie tot 'n reusegestalte onder sy sorg ontwikkel het.
Hy voel hoe hande hom gryp. Jan Oelofse en Wim Nortjé het hom ingehaal. Dan hoor hy Oelofse se kalmerende stem:
"Wag, oom Theunsie. Bly kalm, Oom."
"Asseblief, man!" hyg oom Theunsie. "Jaag my osse terug. Ek sal my eie osse by jou koop!"
Die agent praat mooi. Die proses is onomkeerbaar. Oom Theunsie raas en beduie. Die beul steek geamuseerd 'n sigaret op, dankbaar oor die verposing en die bietjie afleiding in sy dodelike roetinetaak, maar as hy so na die ry geel osse kyk, weet hy dat daar baie spook voorlê. Sy werk is om beeste te skiet en nie sulke wilde buffels nie.
Oom Theunsie se brein glip weer in rat; Oelofse is reg. Daar is geen uitweg vir sy osse nie. Hy tree na Horingsman se kop, want dit kan hy ten minste vir hom doen – hom verdere marteling spaar.
"Los die verdomde prodder!" skree hy vir die werker.
Dan praat hy met die dier, kalmerend terwyl hy sy nek en neus streel. Die wit van die oë verdwyn.
"Kom, Horingsman, kom. Toe nou, oubaas se ou ding. Vorentoe, Horingsman. Vorentoe."
So het hy altyd met hom gepraat in die dipgang as die os huiwer om die bad in te plons om deur te swem. Horingsman se spiere verslap. Uiteindelik beweeg hy stadig, versigtig en snuiwend die bak in. Die valdeur klap agter hom toe. 'n Skoot knal en die bak swaai met 'n geknars van metaal om sy inhoud uit te spoeg. So praat oom Theunsie sy osse die ewigheid in: "Kom, Geelbek, kom. Kom, Skofman, kom."
Almal voer gedwee sy bevele uit.
Hy wil niks verder met dié proses te doen hê nie. Voor Oelofse se kantoor staan hy in die Aprilsonnetjie sy pyp en rook. Na 'n ruk sien hy die agent en Wim Nortjé na hom aangestap kom.
"Oom," sê Oelofse, "baie geluk. Jou osse het die hoogste gradering gekry.

Jy het gemiddeld agt-en-vyftig pond per karkas gemaak, die meeste in baie maande op dié mark."
Hy noem 'n paar aftrekkings en werk die finale bedrag uit: "Gemiddeld kry Oom een-en-vyftig pond per os; in totaal eenduisend-vyfhonderd-en-dertig pond. Hier is die papiere. Oom sal binne veertien dae Oom se tjek kry. Baie dankie vir Oom se ondersteuning."
Nortjé snak na sy asem. Vir soveel geld moet hy drie jaar lank werk. Maar oom Theunsie lyk nie ingenome nie. Sy hande bewe liggies toe hy weer sy pyp opsteek. Hy sien net sy osse waar hulle aarselend, maar gehoorsaam tot die dood die skietbak betree.
Met die terugreis is oom Theunsie besonder stil. Die inferno wat hy vandag moes gadeslaan, maal deur sy gedagtes. Voor Nortjé se huis druk hy vyftig pond in die jong man se hand. Horingsman se bloedgeld sal hy nie self benut nie.
Die De Soto se horlosie wys vieruur toe hy sy werf binnery. Hy is nog besig om uit te klim toe hy die ou swart man sien nader stap en sy manier van stap beteken moeilikheid.
"Ja, Joseph," sê oom Theunsie. "Wat is fout?"
"Dis Nonna, oubaas. Sy het gekalf."
"Ja?"
"Die kalf was dwars. Ek het hom gedraai en uitgetrek."
"Ja?"
"Daar was baie bloed. Nonna is dood."
"Weer my beste koei," sê oom Theunsie wrang. "En die kalf?" vra hy.
"Hy lewe oubaas. Moet ek hom huis toe bring?"
Oom Theunsie antwoord nie dadelik nie. In sy gedagtes is 'n skugterbang diertjie in die bloedbesmeerde gras langs die stil liggaam van sy ma.
"Nee. Sit hom by die ander in die hok. Sorg net dat hy genoeg melk kry," en oom Theunsie loop huis toe, stadig en met moeë skouers.

Louise Viljoen

Die vroue-reisiger: Elsa Joubert se reisverhale *Water en woestyn* en *Die verste reis* en haar roman *Die reise van Isobelle*

1

In die geval van 'n romanskrywer met die statuur van Elsa Joubert is die ondersoeker in die verleiding om haar reisverhale veral te lees as aanloop tot haar romans. Hierdie geneigdheid reflekteer 'n onbewuste vooroordeel, naamlik dat die reisverhaal eintlik in status ondergeskik is aan 'n literêre teks soos die roman en dat Elsa Joubert se reisverhale slegs die leser se aandag verdien in dié opsig wat hulle dien as voorlopers tot haar romans. Die beperkinge wat so 'n vooroordeel die ondersoeker oplê, word egter gou duidelik wanneer daar kennis geneem word van die groot oplewing van belangstelling in reisliteratuur wat daar tans in akademiese en literêr-teoretiese kringe bestaan waardeur die reisbeskrywing 'n studieterrein in eie reg geword het.

Die huidige belangstelling in reisbeskrywings hou ten nouste verband met die aandag wat daar tans gegee word aan die koloniale diskoers, 'n term wat verwys na die soort taalgebruik wat voortgevloei het uit die koloniseringsproses. Hierdie studierigting het sy ontstaan hoofsaaklik te danke gehad aan Edward Said wat in sy boek *Orientalism* (1978) ondersoek ingestel het na die wyse waarop Westerlinge kennis geproduseer het oor die Ooste in allerlei soort geskrifte, byvoorbeeld literêre tekste, amptelike verslae en reisbeskrywings. Hy wys daarop dat die diskoers of taalgebruik van koloniseerders dikwels 'n manier was waarop daar mag uitgeoefen is oor die Ander oftewel kulture wat vir hulle vreemd en onbekend was. Hy is van mening dat dit nodig is om die koloniale diskoers van die verlede te bestudeer sodat daar uiteindelik maniere gevind kan word om te praat en skryf oor die Ander sonder om in die proses mag uit te oefen en te onderdruk (1978: 24). Binne hierdie konteks is dit nie vreemd dat daar vandag weer met hernude aandag na reisbeskrywings gekyk word nie. Die skakel tussen die koloniale diskoers en reisverhale lê immers voor die hand omdat dit die vroeë ontdekkingsreise was wat gelei het tot die kolonisering van nuwe gebiede en die oopmaak van sulke gebiede vir reisigers van watter aard ook al. Uit 'n bestudering van die wyse waarop vreemde kulture in hierdie tekste beskou word, mag dalk waardevolle lesse vir die toekoms geleer word. David Spurr sluit byvoorbeeld sy studie *The Rhetoric of Empire* oor die retoriese strategieë van die koloniale diskoers af met die voorstel dat hedendaagse reisskrywers en joernaliste hulle eie retoriese strategieë moet wysig sodat hulle kan meewerk aan die opstel van 'n "counterdiscourse"

wat nie meerderwaardig en verdrukkend is in die representasie van die kulturele Ander nie (1993: 184-201).
'n Belangrike ontwikkeling in die ondersoek na reisliteratuur is die feministiese studies wat ingestel is op die sterk verskille in die koloniale diskoers en reisbeskrywings geproduseer deur mans en dié geproduseer deur vroue. Hierdie verskille word nie soseer toegeskryf aan die intrinsieke biologiese verskille tussen mans en vroue nie, maar eerder aan die sosio-kulturele omstandighede wat die produksie en resepsie van tekste deur mans en vroue onderskeidelik bepaal. Kulturele omstandighede het byvoorbeeld bepaal dat die omstandighede waarin vroue hulle reisbeskrywings moes produseer aansienlik verskil het van dié waarin mans dit gedoen het. Slegs een van die beperkings wat gegeld het, was die feit dat vroue tot relatief onlangs minder toegang gehad tot die opvoeding en geleenthede wat hulle in staat sou stel om te reis en reisverhale te skryf. Karen Lawrence beweer in haar studie *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition* dat die klassieke mite van Odusseus wat op reis gevaarlike vrouefigure soos die Sirenes moes trotseer terwyl sy troue vrou Penelope tuis vir hom gewag het, kensketsend is van die patroon van die manlike reis en reisbeskrywing (1994: 1-11). Die vrou is meestal uitgesluit van die reis: sy is óf die simboliese beliggaming van die huis of tuiste (soos in die geval van Penelope) óf die beliggaming van dit wat vreemd of 'anders' is. Die vrou is ook in meer as een opsig die vertrekpunt van die reis: in sommige gevalle is sy die beginpunt en uiteindelike doelwit van die reis; in ander opsigte verteenwoordig sy dit waarvan die man wegvlug as hy op reis gaan en kan die verskillende hindernisse op die reis gelees word as manifestasies van 'n vreesaanjaende vroulike libidinale dikwels geïnterpreteer as 'n dwaling in die seksuele en morele sin – Lawrence verwys in hierdie verband na die verhaal van Eva soos onder andere herskryf deur Milton in *Paradise Lost* (1994: 15-16). Die Odusseus-mite verskaf egter ook 'n verdere troop in verband met die posisie van die vrou wat as bevrydend gelees kan word: sy is die verteller van die verhaal wat met deur die voortdurende proses van weef en ontrafel die afsluiting van die storie verhinder ('n verwysing na die feit dat Penelope potensiële minnaars op 'n afstand hou deur haar antwoord uit te stel tot die dag wat sy klaar is met die weef van haar skoonvader se lykskleed en elke aand die dag se weefwerk uit te trek). "It is clear that the mythically feminine craft of weaving provides the perfect metaphor for text making itself", skryf Lawrence (1994: 8-9).
Ten spyte van bedenkinge in hierdie verband, is Lawrence van mening dat vroueskrywers al dikwels daarin geslaag het om die verskillende genres, patrone sowel as trope van die man-gesentreerde reisbeskrywing so aan te wend dat hulle alternatiewe modelle vir die vrou se plek in die samelewing verskaf het. Volgens haar was dit juis in reisliteratuur wat vroue die geleentheid gehad het om te beweeg buite die grense van hulle

tradisionele sfeer en reisplanne sodat hulle subjekte met handelingsbevoegdheid kon word: "These myths or models cohere in an *expansion* of women's sphere and *extension* of their itinerary, that is, they seek both to allot more (and new) territory to women's province and to replace the static mapping of women as space (which we have seen in male configurations of the map of travel) with a more dynamic model of woman as agent, self-mover" (1994: 18). Sy redeneer verder dat dit juis in reisliteratuur was wat mans sowel as vroue hulle vryhede sowel as beperkinge kon ondersoek en toets. Dit was juis in hierdie opsig dat die genre van reisliteratuur aan die vrou (tradisioneel geassosieer met beperkte en beperkende ruimtes) 'n nuwe diskursiewe ruimte verskaf het. Hierdie perspektief op die reisbeskrywing kan moontlik verklaar waarom 'n skrywer soos Elsa Joubert begin het deur reisverhale te skryf en eers daarna beweeg het in die rigting van die sogenaamd 'ernstige' roman wat tot in daardie stadium miskien 'n diskursiewe ruimte was, gereserveer vir die manlike skrywer in Afrikaans. Baie van die feministiese studies oor die reisliteratuur geproduseer deur vroue kan trouens beskryf word as "acts of recovery and attention" (Lawrence 1994: 105) waardeur opnuut aandag gegee word aan die heel spesifieke ontstaans- en bestaanskondisies van vroue se feitelike en fiksionele geskrifte oor reis. Soortgelyke navorsers oor vroue se reisverhale wys op 'n hele aantal verskille tussen die reisbeskrywings van mans en vroue wat na vore kom as gevolg van die feit dat vroue hulle tekste produseer onder ander voorwaardes en in ander omstandighede as mans. In die eerste plek word daar beweer dat vroue-reisskrywers vanweë hulle eie onderdrukking in 'n man-georiënteerde samelewing tydens die imperiale tydperk minder gemaklik omgegaan het met die koloniale diskoers met sy onderdrukkende uitwerking en dat hulle dus makliker daardie diskoers kon bevraagteken. Volgens hierdie standpunt sou vroue-reisskrywer in hierdie tydperk hulleself makliker kon identifiseer met die lot van die onderdruktes of gekoloniseerdes as hulle manlike eweknieë. Hierteenoor lê sommige bronne weer klem op vroue se rol as die "secondary agents of imperialism" wat rassistiese denkwyses perpetueer in hulle geskrifte (Lawrence 1994: 104). Ander bronne wys weer op die dilemma van die imperiale of koloniseerdersvrou se dubbele posisie (onderdrukte binne die patriargie, onderdrukker binne die imperium/kolonie) en die diskursiewe ambivalensies wat dit veroorsaak (Driver 1988). In haar studie oor vroue se reisbeskrywings in die koloniale tydperk met die titel *Discourses of Difference. An analysis of women's travel writing and colonialism* wys Sara Mills daarop dat die sosiale posisie van vroue veroorsaak dat daar dikwels sprake is van vreemde teenstrydighede in die geskrifte van vroue-reisigers. Aan die een kant is daar in hierdie reisbeskrywings sprake van sterk, eksentrieke vroue wat op die patroon van die manlike helde in reisbeskrywings daadkragtig hulle eie gang gaan en soos avonturiers optree (Jane Robinson teken in haar ensiklopediese

gids tot vroue-reisigers *(Wayward Women* (1990) sowel as die bloemlesing uit vroue se reisgeskrifte *Unsuitable for Ladies* (1994) talle voorbeelde hiervan op en 'n mens vind ook voorbeelde hiervan in Elsa Joubert se reisverhale). Aan die ander kant is daar tog ook in talle van hierdie reisbeskrywings sprake van pogings om in die diskoers aan te sluit by dit wat tradisioneel van die vrou verwag is soos huislikheid, vroulikheid, mensgerigtheid, ensomeer (Mills 1991: 5). Die diskoers van imperialisme of kolonialisme en vroulikheid raak dus soms met mekaar vermeng in die reisverhale van vroue: die diskoers van imperialisme vereis van hulle 'n daadkragtige en vreeslose optrede terwyl die diskoers van vroulikheid weer 'n soort passiwiteit en besorgdheid oor menslike verhoudings vereis. In plaas daarvan dat hierdie teenstrydighede in vroue se posisie en diskoers slegs as 'n beperking gefunksioneer het, lei dit tot die produksie van nuwe soorte diskoerse waarin hierdie vermengings en ambivalensies 'n rol speel (Mills 1991: 21-23). Mills bevind ook dat vroue-reisskrywers gebruik maak van 'n minder outoritêre narratiewe stem as manlike reisskrywers en dat hulle beskrywings gekenmerk word deur 'n versigtige, tentatiewe aanslag in teenstelling met die stelligheid van hulle manlike eweknieë se beskrywings (1991: 21). Hulle beskrywings neig ook om op individue eerder as op groot gehele soos volke of rasse te konsentreer; hulle lê dus meer klem op die persoonlike betrokkenheid by en bemoeienis met die mense van die land waardeur hulle reis as mans (1991: 3). Hiervolgens is dit nie vreemd dat vroue se reisbeskrywings weinig aandag gee aan konflik in die lande waardeur hulle reis nie. Talle van die reisbeskrywings geskryf deur vroue in koloniale tye gee nie werklik 'n indruk van die potensiële gevaar waaraan hulle blootgestel was nie. Die indruk word dikwels geskep dat hulle volkome veilig en sonder beskerming kon reis deur gebiede wat effektief beheer is deur die koloniale mag. Om hierdie rede word die gebiede waardeur gereis word dikwels ook beskryf asof hulle leeg is of op die meeste bevolk deur skadelose kinders (Mills 1991: 22). Daar word beweer dat hierdie verwysing of stilte in vroue se reisbeskrywings 'n gevolg is van dieselfde soort taboe wat die onderdrukking van verwysings na seksualiteit veroorsaak het. Alhoewel sy versigtig is om te veralgemeen oor die verskille tussen die reisliteratuur geproduseer deur mans en vroue, meen Lawrence op haar beurt dat die reisbeskrywings deur vroue tog daarin slaag om gevestigde opvattings te ondermyn. Volgens haar is vroue minder geneig om hulle in hulle reisbeskrywings oor te gee aan die retoriek en oorheersing, oorwinning en soektog wat so dikwels voorkom in die feitelike en fiksionele reisbeskrywings geskryf deur mans. Vroueskrywers van reisliteratuur laat blyk ook meermale 'n sterk bewustheid van die beperkinge wat haar beweging beheers en 'n wantroue in die idee van die reis as doelwitgerigte soektog of 'quest' (1994: 20).

Benewens die produksie was die resepsie van reisbeskrywings deur vroue dikwels ook heeltemal anders as die resepsie van dié deur mans. Mills

wys daarop dat vroue se reisverhale dikwels afgemaak is as "outobiografies" en bloot persoonlik van aard om te verhinder dat hierdie tekste die status van 'n kulturele artefak oftewel kunswerk verkry, 'n tipering wat versterk is deur die feit dat vroue dikwels gebruik gemaak het van die brief-, dagboek- of joernaalvorm om hulle reis-ervaringe op te teken. Daarbenewens het navorsing oor die resepsie van vroue se reisbeskrywings ook getoon dat die geskrifte van vroue dikwels gewantrou is as nie-feitelik of leuenagtig vanweë die stereotipiese opvatting dat vroue as gevolg van 'n inherente swakheid en emosionaliteit onbetroubare getuies van die werklikheid sou wees (1991: 21).

Uit hierdie vlugtige oorsig behoort dit te blyk dat die reisbeskrywing – ook dié van Elsa Joubert – ondersoek in eie reg verdien. 'n Ondersoek na die soort diskoers wat Elsa Joubert hanteer in haar reisbeskrywings kan byvoorbeeld lig werp op die situasie van die wit Afrikaanse vrou in Afrika wat aan die een kant as 'n gekoloniseerde deur die Britse imperium beskou kan word, maar aan die ander kant vanweë die politieke beleid in Suid-Afrika gesien kan word as 'n koloniseerder van die swartmense. Haar situasie is verder interessant omdat sy haar eerste reisverhaal skryf oor 'n reis deur Afrika in 1948 voordat die groot dekoloniseringsprosesse in hierdie kontinent afgehandel was en haar laaste reisverhaal tot op datum handel oor 'n reis deur Angola *Die nuwe Afrikaan* kort voordat die Portugese uit die land onttrek het in 1974. Omdat sy tegelyk reisverhaalskrywer en skrywer van romans en kortverhale is, kan 'n vergelyking tussen die feitelike reisbeskrywings en die literêre tekste sowel as 'n ondersoek na die interaksie tussen hulle interessante resultate oplewer. Alhoewel sy vandag veral bekend is vanweë die sukses wat sy as romanskrywer behaal het, was die eerste boeke wat sy gepubliseer het reisverhale. *Water en woestyn*, die verslag van 'n reis wat sy in 1948 afgelê het deur Oos- en Noord-Afrika vanaf die oorsprong van die Nyl tot by sy monding, verskyn in 1956 terwyl *Die verste reis*, 'n beskrywing van die voortsetting van hierdie reis deur Europa, in 1959 verskyn. Daarna volg nog 'n reisbeskrywing oor 'n besoek aan die drie eilande Mauritius, Réunion en Madagaskar met die titel *Suid van die wind* gepubliseer in 1962. Haar eerste roman *Ons wag op die kaptein* wat gebaseer is op 'n koerantberig oor 'n insident in Noord-Angola verskyn eers in 1963, met ander woorde nadat sy reeds gevestig is as reisverhaalskrywer. Hierna volg reisbeskrywings en romans afwisselend met mekaar: die reisjoernaal oor Mosambiek met die titel *Die staf van Monomotapa* verskyn in 1964, die reisboek met die titel *Swerwer deur die herfsland* wat handel oor besoeke aan Wes-Duitsland, Wenen, Istanboel, Griekeland en Kreta verskyn in 1968, die roman *Die Wahlerbrug* wat handel oor 'n vrou wat op reis in 'n Europese stad ontvoer en van haar reisdokumente ontneem word in 1969, die roman *Bonga* wat gesitueer is in die Zambezi-vallei van Mosambiek in 1971 en die reisboek met die titel *Die nuwe Afrikaan* wat handel oor 'n reis deur Angola in 1974. Na 1974

het daar nog nie weer 'n reisbeskrywing uit die pen van Elsa Joubert verskyn nie, wel 'n aantal romans en kortverhaalbundels wat elk in 'n sekere sin gemoeid is met die tema van reis of die oorskryding van bepaalde grense: die roman *Die swerfjare van Poppie Nongena* (1978), die kortverhaalbundel *Melk* (1980), die roman *Die laaste Sondag* (1983), die roman *Missionaris* (1988), die kortverhaalbundel *Dansmaat* (1993) en die roman *Die reise van Isobelle* (1995).
Navorsers is van mening dat die bestudering van feitelike reisbeskrywings net so insiggewend kan wees as die fiksionele representasies van reise (vergelyk Lawrence 1994: 18n). Om dié rede wil ek in hierdie artikel Joubert se eerste twee reisbeskrywings *Water en woestyn* (1956) en *Die verste reis* (1959) lees naas 'n gedeelte uit die roman *Die reis van Isobelle* (1995) sonder die veronderstelling dat die een genre ondergeskik sou wees aan die ander en met die oog op insigte wat uit 'n vergelyking tussen die verskillende tekste kan loskom. Die keuse van tekste hou verband met die feit dat daar bepaalde raakpunte tussen hierdie tekste is: Elsa Joubert begin die reis deur Afrika en Europa beskryf in die genoemde twee reisverhale in 1948 terwyl die romankarakter Belle in die roman *Die reise van Isobelle* haar reis deur Afrika en Europa onderneem in 1950 (soos wat afgelei kan word uit die opmerking op p. 279 dat die reis plaasvind twaalf jaar na die Ossewa-trek). Daarbenewens stem die rigting van die reis deur Afrika en Europa beskryf in die twee reisverhale in breë trekke ooreen met die reis van Belle soos beskryf in die roman. In baie opsigte is hierdie slegs 'n verkennende lees van die genoemde reisbeskrywings en roman wat veel meer intensiewe analise verdien.

2. *Water en woestyn* (1956)

Soos reeds gesê, begin die reis wat Elsa Joubert in *Water en woestyn* beskryf in 1948 in Kaapstad waarvandaan sy per boot na Mombassa reis. Van daar reis sy via Nairobi tot by die oorsprong van die Nyl van waar die tog per boot (soms ook trein en motor) met die Nyl langs tot by Kaïro plaasvind. Jane Robinson klassifiseer in haar boek *Wayward Women* vrouereisigers in 'n verskeidenheid kategorieë: In die eerste van hierdie kategorieë identifiseer 'n pioniersdrang wat sy basis het in 'n oormatige nuuskierigheid en die tweede avontuurlus as belangrike impulse vir vrouereisigers (1990: 1-77). Vanaf die begin is dit duidelik dat die sug na die vreemde en avontuur 'n belangrike dryfveer is vir die reis wat Elsa Joubert in *Water en woestyn* beskryf. Die vooruitsig van 'n ontmoeting met die vreemde veroorsaak telkens by haar 'n lighoofdige gevoel van opwinding. By haar vertrek uit Kaapstad skryf sy byvoorbeeld: "En met die eerste opmerklike rol en vorentoe duik van die skip, word ek bewus van iets byna soos lighoofdigheid. // Die knoop wat ons met die land gebind het, is deurgehak. Nou is familie, vriende en werkkring, sekuriteit, alles

wat bekend is, agtergelaat. Wat voorlê is so donker soos die nag waardeur die skip breek. // Daar is name wat op my reisplan staan, daar is die koers waarin die skip nou vaar, maar nie veel meer nie. Geen grense van tyd of plek nie" (p. 5). Dat hierdie opwinding by die gedagte aan die vreemde en onbekende byna 'n erotiese snykant het, blyk uit haar woordgebruik wanneer sy later praat van haar "onuitspreeklike begeerte tot die donker dinge" om haar (p. 21). Dennis Porter ondersoek in sy studie *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing* die verband tussen reis en begeerte ('desire'), die oedipale dryfkragte grondliggend aan reis in die tekste van manlike reisskrywers. In die loop van die studie erken hy tereg dat hierdie dryfkragte waarskynlik anders geteoretiseer sal moet word in die geval van vroue wat oor die reis skryf (1991: 16-17). Joubert se byna hartstogtelike worp in die vreemde in is ook 'n poging om vryheid te verwerf wat nie normaalweg vir vroue beskore is nie: "Of dit moontlik sou wees, vir my 'n alleenlopende meisie, sonder motor, safaritoerusting, net met 'n kamera en tikmasjien en maar baie min reisigerstjeks? My familie en vriende het dit betwyfel, maar ek wou darem kyk hoe ver ek kon kom ..." (p. 6). Sy sê ook: "Veral wou ek alleen gaan, omdat mens soveel meer afhanklik en dus soveel meer ontvanklik is as jy alleen gaan" (p. 6). 'n Skrywer soos Lawrence wat ingestel is op die feministiese impak van vroue se reisbewegings en reisbeskrywings sien daarin ook die behoefte om te ontsnap aan 'n meestal man-georiënteerde samelewing met vaste patrone waarin vroue ingeperk gevoel het (1994: 18-19). Miskien gaan dit te ver om te beweer dat hierdie inset van Joubert se eerste reisbeskrywing gelees kan word as 'n voorbeeld van "travel as a flight from the oppressions of patriarchy" (Lawrence 1994: 104), maar dit is tog betekenisvol dat die idee van vryheid, onafhanklikheid en die losmaak van dit wat agtergelaat word ("familie, vriende en werkkring, sekuriteit") so sterk beklemtoon word.

Dat sy wel iets van die ou ontdekkingsreisigers en koloniseerders se pioniersdrang en avontuurlus ervaar, blyk uit die feit dat sy aangetrek word deur die onbekendheid en 'leegheid' van Afrika. Sy skryf byvoorbeeld: "(M)eer as Kaïro het die binneland van ons vasteland my getrek, daardie groot oop kolle op die kaart, waar net hier en daar 'n naam geskrywe staan. Hoe lyk dit daar? Wat doen die mense daar? Lyk 'n dorp daar soos 'n dorp by ons? Is daar dorpe?" (p. 6). Met haar verwysings na Europese reisigers van die vorige eeu se "ontdekking" van sekere gebiede in Afrika sowel as die verskillende "eerstes" behaal deur Europeërs in Afrika (soos om byvoorbeeld Kilimandjaro uit te klim – p. 22) sluit sy aan by die koloniale diskoers wat hierdie gebiede gesien het as maagdelike territorium sonder om die geskiedenis en ervaring van die inwoners in ag te neem. Aan die ander kant is daar egter ook tekens dat sy bewus is van hierdie anomalie in haar diskoers: sy plaas soms die term "ontdekking" in aanhalingstekens en toon ook 'n besondere bewustheid van die beskawings wat in hierdie

gebiede gefloreer en gekwyn het (p. 33). Sy spot ook 'n bietjie met die stereotiep van die weerlose wit meisie wat soos 'n ontdekkingsreisiger reis deur die onbekende en gevaarlike swart Afrika wanneer sy verwys na haar pa se bekommernis oor die woorde in 'n bekendstellingsbrief wat sy by die Egiptiese konsul in Kaapstad gekry het: "This letter wil be brought to you in the little white hand of Miss ..." (p. 6). Hier bemerk 'n mens dus iets van die diskursiewe teenstrydighede wat Sara Mills opgemerk het in die reisverhale van vroue (1991: 21-23). In Elsa Joubert se geval hou dit waarskynlik verband met die feit dat sy reis in 'n Afrika waarin die dekoloniseringsproses nog nie momentum gekry het nie én dat sy reis vanuit Suid-Afrika waarin die koloniseringsproses in 'n sekere sin geïntensiveer sal word ná 1948. In die roman *Die reise van Isobelle* wat sy byna vyftig jaar later sou publiseer, word hierdie teenstrydighede vollediger uitgewerk in die reisende karakter Belle.

Die gefassineerdheid met die vreemde en onbekende, die begeerte wat haar verlei het om deur Afrika te reis, bereik 'n hoogtepunt in die wyse waarop sy oorrompel word deur die Egiptiese stad Kaïro: "Ek is verlief op Kaïro, heeltemal halsoorkop verlief", skryf sy (p. 102). Hierdie emosionele en sensuele oorrompeling het 'n ingrypende uitwerking op haar. Sy voel dat dit haar verander, van haar 'n ander mens maak as wat sy was: "Om bedags op straat te loop, is 'n avontuur. Dit maak my heeltemal lighoofdig – die getoet van die motors, strepe klanke aanmekaar, aanhoudend sodat jy saamgesleep word soos by 'n kermis, saam met die mense op die sypaadjies wil beweeg, by die winkeltjies wil ingaan ... is dit nie 'n wêreld van die Arabiese nagte waarin jy beweeg nie, is jy selfs nie heeltemal iemand anders as wat jy gister was nie?" (p. 102). Sy is gevoelig genoeg om ook die donker sy van hierdie stad waarop sy verlief raak, te registreer – dit wat dikwels ook 'n bepaalde aantrekkingskrag uitoefen. By die standbeeld van die sfinks word sy byvoorbeeld bewus van "iets kwaadaardigs in die groot, hurkende figuur, die verbryselde neus, die stomp baard, die hooftooisel, wat soos groot, flappende olifantore langs die gesig afhang ... Daar is iets wat soos 'n groot skaduwee oor die sfinks hang – al is die son blakend en al tap die sweet jou gesig af – wat jou laat voel dat daar iemand oor jou graf loop, dat jy liewer maar wil weg wees" (p. 113). In Kaïro ervaar sy ook konflikte van Afrika (in hierdie geval die oorlog tussen Egipte en Israel) aan eie lyf wanneer sy deur 'n skare aangeval word omdat sy foto's geneem het in die ou deel van die stad (p. 109). Die verandering wat 'n mens kan ondergaan as gevolg van die reiservaring word egter hier ingeklee as 'n oppervlakkige verliefdheid en opwinding sonder om die volle konsekwensies daarvan uit te werk; in die roman *Die reise van Isobelle* bewerkstelling Belle se letterlike verliefdheid op die verruklik-vreemde Indiërman Hussein wel die ingrypende verandering wat soms met die reiservaring gepaardgaan.

Wanneer sy aan die einde van *Water en woestyn* vanaf Alexandrië na Europa vertrek per boot, voel sy soos iemand "wat na 'n lang afskeid weer

sal tuiskom" (p. 126) omdat sy die beelde, kultuur en gebruike van Europa so goed ken. Haar antisipasie van Europa is dus anders as dié van Afrika: Europa sal soos 'n tuiskoms wees; Afrika was vir haar die verleidelike onbekende, 'n leegte wat sy moes vul en wat haar juis om daardie rede aangetrek het. Sy sluit haar reisbeskrywing dan ook af met 'n betuiging van haar hartstogtelike verbondenheid aan Suid-Afrika "wat so anders, maar ook so dieselfde is" as die res van die kontinent (p. 126). Haar verbondenheid aan Suid-Afrika het dus te doen met die verlokking wat die vreemde Afrika oor haar uitoefen én die tuiskoms wat Europa haar gaan bied. Die ambivalensies van die vroulike reisskrywer se diskoers word dus in hierdie geval aangevul met die dubbelsinnigheid van Joubert se posisie as afstammeling van wit setlaars in Suid-Afrika wat haar tegelyk vreemd in én verbonde aan Afrika voel.
By wyse van 'n vlugtige tersyde kan dit net genoem word dat hierdie reiservaring deur Afrika aansienlik verskil van haar laaste reisbeskrywing tot op datum, *Die nuwe Afrikaan* wat in 1974 gepubliseer is na 'n reis deur Angola. In hierdie reisboek word die diskoers van 'n rustige reis deur 'n vreedsame gebied onder imperiale beheer van *Water en woestyn*, vervang deur wat 'n mens 'n postkoloniale diskoers sou kon noem. Die reisbeskrywing in *Die nuwe Afrikaan* is geen toeristiese beskrywing van die besienswaardighede van Angola nie, maar eerder 'n ondersoek na die redes vir die konflik in die land en 'n ekstrapolasie daarvan na die Suid-Afrikaanse situasie. Die wyse waarop die diskoers van hierdie reisverhaal die politieke spanning van die land registreer en van die reisverhaal iets totaal anders maak as wat ons in *Water en woestyn* teëgekom het, blyk reeds uit die wyse waarop die Angolese oerwoud beskryf word in die begin van *Die nuwe Afrikaan:* "Skaars is die hawestad agtergelaat of die boswêreld word digter, die kremetarte verdwyn en tussen die glooiing van die heuwels begin die oerwoud uitkruip; kom daar geleidelik soos 'n swam oor die aarde, die donkergroen vlek van die dembos, of oerwoud. Oor die getalle is die Portugese onseker, maar hulle weet dat daar groot groepe terroriste in die dembos verskuil is, en dat dié groepe nog steeds voeding – ammunisie en kos – al is dit dan in beperkte hoeveelhede, uit Kongo-Kinshasa kry" (p. 9).

3. *Die verste reis*

In *Die verste reis* (gepubliseer in 1959) beskryf Elsa Joubert die voortsetting van die reis wat deur Afrika geloop het na Europa. Interessant genoeg begin hierdie reis met 'n gevoel van teleurstelling by die aanskoue van Rome se antikwiteite nadat sy pas vantevore Egipte ervaar het: "'n Mens moenie van Egipte reguit na Rome kom nie", is haar gevolgtrekking (p. 12). Die titels van die hoofstukke in hierdie reisbeskrywing laat blyk alreeds dat die aksent van die vertelling nie soseer op die landskappe en toeristiese

aantreklikhede van Italië, Switserland, Frankryk, Spanje en Portugal gaan val nie, maar eerder op die mense en hulle verhale wat die reisiger leer ken (vgl. titels soos "Twee Julia's en 'n Romeo", "Graffie vir 'n kat" en "Die liefde van Madame" wat elk sinspeel op 'n vertelling gekoppel aan 'n menslike situasie). Die aard van hierdie reisbeskrywing word bevestig deur die slotparagrawe waarin sy besin oor die dryfvere onderliggend aan die reis. Uit hierdie besinning blyk dit dat die verlokking van die vreemde nog steeds 'n faktor is ("alles wat vreemd is op die landkaart lok my", bevestig sy – p. 159), maar dat hierdie vreemde nou gevind word in ander mense. Haar uiteindelike konklusie is dat die "verste reis wat 'n mens kan maak ... van mens tot mens, deur die hart" is (p. 160). Deur hierdie aksent op die persoonlike sluit hierdie reisverhaal aan by die soort diskoers wat deur ondersoekers gevind is in die reisverhale van vroue wat vanweë hulle sosiale posisie gefokus het op die persoonlike eerder as die publieke.

Alhoewel hierdie reisverhaal heelwat vertel oor die persoonlike geskiedenisse van die mense wat Elsa Joubert tydens haar reis ontmoet en ervaar, word daar min van die reisiger se innerlike blootgelê. Sy neem meestal die gebeure vanaf 'n onttrokke afstand waar en die leser kry die gevoel dat die fokus op die verhale van ander in 'n groot mate die aandag weglei van die reisiger se persoonlike belewing. Emosies soos verveling, teleurstelling en ontroering word wel op gereserveerde wyse in die vertelling geregistreer, maar die reiservaring word nie as 'n werklik ingrypende of grensdeurbrekende ervaring in die reisiger se persoonlike lewe opgeteken nie. Dit kan waarskynlik toegeskryf word aan die konvensies van die reisverhaal wat bepaal dat daar nie te diep onder die toeristiese oppervlakke gedelf moet word nie, dat 'n weergawe van uiterlike eerder as innerlike avonture gegee moet word, dat die fokus na buite eerder as na binne gerig word en dat daar – veral vir 'n Afrikaanse leserspubliek in die vyftigerjare – nie ongemaklike politieke afleidings gemaak word nie. In teenstelling hiermee kom die reis as ingrypende en grensverleggende ervaring egter wel aan die bod in die roman *Die reise van Isobelle* waar feit skuilgaan in die vorm van fiksie, waar feit aangevul, verander of vervang word deur fiksie – die leser sal nooit werklik weet hoe hierdie verhouding werklik lê nie. Dit is wel duidelik dat Elsa Joubert wat sekere detail in haar roman betref, put uit die ondervinding van die reise beskryf in *Water en woestyn* sowel as *Die verste reis* om die romankarakter Belle se reiservaring te konstrueer. In *Water en woestyn* word daar verwys na die groot gemeenskap opgevoede Indiërs in die stad Mombassa waaronder prokureurs, dokters, advokate, gesondheidsinspekteurs en veeartse, 'n gegewe wat opduik in die beskrywing van die Indiërman Hussein op wie Belle verlief raak in *Die reise van Isobelle*. Daarnaas vind die skrywer se beskrywings van "die eindelose, vermoeiende, vrugtelose rondte" wat sy in haar soeke na werk moes doen by al die internasionale liggame met hoofkwartiere in Genève soos byvoorbeeld die Internasionale Vlugtelinge-

organisasie (pp/ 66-67) neerslag in die ervaringe wat aan Belle toegedig word in *Die reise van Isobelle.*

4. *Die reise van Isobelle* (1995)

Die sentrale posisie van die karakter Belle se reis in die roman wat Joubert in 1995 publiseer, kan reeds afgelei word uit die titel wat die aandag fokus op die reise van Isobelle. Daarbenewens staan die reis wat Belle (ook die karakter aan wie die meeste van die ruimte in die roman afgestaan word) in 1950 via Afrika na Europa onderneem in die middel van die ongeveer honderd jaar geskiedenis wat in die roman beskryf word. Deurdat dit fokus op bepaalde grepe uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis soos die Anglo-Boere-oorlog, die Ossewa-trek van 1938 en die spanning rondom deelname aan die Tweede Wêreldoorlog word dit duidelik dat die roman in die gedeelte wat Belle se reis voorafgaan die opkoms van die Afrikaner-Nasionalisme beskryf wat kulmineer in die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948. In 'n sekere sin sou 'n mens kon beweer dat Belle se reis kom op 'n draaipunt in die Suid-Afrikaanse geskiedenis in dié sin dat die Afrikaner-nasionalisme se onafwendbare pad afwaarts reeds met hierdie magsoorname begin. Binne die konteks van die vroue in die familie is dit inderdaad so dat die verset teen die Nasionale regering se diskriminerende wetgewing op hierdie punt begin. Terwyl Belle nog optimisties op pad is na haar ervaring in Kenia, knoop tante Leonora reeds haar stryd teen die Bevolkingsregistrasiewet aan. Verder sal Belle se ervaring in Kenia veroorsaak dat sy die Afrikaner-saak begin verafsku terwyl die verset uiteindelik sal kulmineer in haar dogter Leo wat 'n politieke aktivis word.
Dat hierdie besondere reis die potensiaal het om 'n ingrypende rol in Belle se lewe te speel, kan geantisipeer word as 'n mens die dryfvere vir die reis nagaan. Belle gaan om Frans te gaan studeer in Genève, maar haar reis via Kenia waar haar broer begrawe lê en die 'pa' van haar ma nog woon, kan op verskillende maniere geskakel word met die agtergrond en geskiedenis. Sy besef dat die familie haar stuur om die verwydering gebring tussen die Engels- en die Nasionaal-gesindes te heel: "Om hul almal se onthalwe stuur hulle my na my broer se graf in Kenia, dink Belle waar sy uit die treinvenster afkyk op haar familie op die perron ... Hulle dink hulle stuur my om al die spinnerakke wat om hulle vasgeknoop is, weg te skeur. Die misleide boetie te eien en die breuk in hul sagte binnevleis te heel" (p. 265). Oor haarself wonder sy: "Gaan ek oor oom Hennie met sy pyn en sy sepia-foto'tjies? Diep in my laai gebêre met die wit tentjie van my oupa. Hierdie dinge is waar, het ek toe gedink, die ander dinge in my lewe is toevallig. Is dit hierdie ware dinge waarna ek gaan soek? Of gaan ek oor iets waarvan hulle nie weet nie: Ek op haar skoot toe ek klein was, wat my kop teen haar wang druk en vra: Mamma, hoekom het ek nie nog 'n

oupa nie? Mamma, hoekom huil jy? Maar sy sê: Gaan speel, SussieBelle" (p. 265). Aan die een kant wil dit voorkom asof haar reis na Afrika geïnspireer word deur 'n soort koloniale pioniers- en missionarisgevoel omdat sy dit verbind met haar oom Hennie wat in Afrika sendingwerk gedoen het en met die tentjie wat haar oupa by die vroue in die konsentrasiekampe tydens die Boere-oorlog gekry het uit dank vir sy pastorale sorg. Deur die skakel met oom Hennie en haar oupa (wat voortdurend in stryd was met die Britse lojaliteit van sy skoonfamilie) wil dit voorkom asof die reis iets te doen het met 'n bevestiging van haar Afrikanerskap. Die ironie hiervan is dat die gebeure tydens die reis haar juis gaan losmaak van hierdie volksgevoel.

Die reis is egter ook vir haar op persoonlike vlak belangrik omdat sy voel dat sy daardeur nader aan die moeder sal kom wat sy voel haar verwerp ("My ma is nie lief vir my nie", voel sy met haar vertrek – p. 265). Die reis na Afrika op soek na die man wat veronderstel was om haar ma se pa te wees, is dus in 'n sekere sin 'n soektog na haar eie moeder. Daar is byna iets simbolies in die feit dat haar reis op letterlike en figuurlike vlak die teenoorgestelde is van dié wat haar ma as kind onderneem het: haar ma Agnes is deur haar pa Daniël Greylinck van Kenia na Suid-Afrika gestuur omdat hy sy alleenwees met die kind nie vertrou het nie en Belle gaan daarheen terug; Agnes vind in Suid-Afrika 'n soort tuiskoms in die opbruising van volksgevoel tydens die 1938-Ossewatrek terwyl Belle deur haar ondervinding in Afrika juis vervreem gaan word van die Afrikanervolk. Daar is 'n teorie in verband met reisbeskrywings en avontuurverhale deur mans wat beweer dat hulle reise geïnspireer word deur 'n repressie van die verlange na die liggaam van die moeder, 'n verlange wat veroorsaak dat hulle hulself op amper gewelddadige manier moet losmaak van haar (vgl. Lawrence 1994: 5). In die geval van Belle is daar sprake van 'n soortgelyke, maar tog verskillende patroon: sy moet die onbetrokke moederfiguur verlaat om haar op dié manier te probeer vind. As gevolg van haar traumatiese ervaringe tydens die reis misluk die poging egter en sit Belle die patroon van onttrokke (in haar geval byna outistiese) moederskap voort in die verhouding met haar dogter Leo.

Wat die reis self betref, is daar sekere raakpunte met die gewaarwording van Afrika as die vreemde onbekende wat 'n mens raaklees in Elsa Joubert se reisverhaal *Water en woestyn*. Daar is by Belle sprake van dieselfde opwinding by die gedagte aan die onbekende wat so 'n sterk dryfveer was in daardie reisverhaal: "Sy voel sy is nou afgesny van alles wat vooraf was. Maar sy voel nie vrees nie, eerder 'n opwinding asof sy op die rand van iets geweldigs verkeer" (p. 291). Hierdie onbekende of Ander vind in Belle se geval uiteindelik konkrete gestalte in die Indiër Hussein op wie sy uiteindelik verlief raak: "Wat is dit wat haar na hom toe trek, onwillig? Is dit omdat hy die een is wat haar hierdie vreemdheid binnegebring het? Is dit die vreemde rit hierheen?", wonder sy (p. 301). Die suggesties van 'n

erotiese opwinding teweeg gebring deur die vreemde in die reisverhaal *Water en woestyn* vind hier konkrete gestalte in die persoon van Hussein. Dat kontak met iemand van 'n ander ras wel vir Belle 'n nuwe ervaring is en by haar gemengde gevoelens ontlok, word gedemonstreer deur haar gewaarwording in Hussein se kamer: "Sy was in haar lewe nog nooit in die kamer of huis van 'n bruin mens – kom weg, staan by die hekkie en roep, moenie ingaan nie, sê haar ma – of van 'n Indiër nie. Selfs in die winkeltjie in die onderdorp mag sy nie ingaan nie – jy sal kieme kry, sê haar ma ... Sy skuif haar koffers teenaan mekaar – haar eiland, haar vesting. Die donker lug hier is swaar, belaai met soetheid soos van blomme" (p. 298). Die Afrikanermeisie se aangetrokkenheid tot hierdie man wat in terme van die Suid-Afrikaanse rassebeleid haar Ander is, word enersyds gemotiveer deur die opwinding wat die vreemde by haar losmaak maar dit hou ook verband met die erkenning wat daar binne die koloniale diskoers gegee word aan die feit dat seksuele begeerte die keersy is van die afkeer wat die ander ras veroorsaak. Robert Young skryf in sy boek *Colonial Desire:* "The civilized European subject defined himself specifically through the exclusion of what is marked out as dirty and low. But 'disgust' always bears the imprint of desire. These low domains, apparently expelled as 'Other' return as the object of nostalgia, longing and fascination" (1995: 115). (Dit moet miskien as 'n tersyde gestel word dat Hussein se vreemdheid getemper word deur sekere elemente soos byvoorbeeld sy liefde vir poësie en dat hy byvoorbeeld nie gelykgestel word aan die swartmense van Kenia nie.)

Hierdie reis na die Ander bring by Belle insigte in haarself en die situasie in haar eie land wat sy nie vantevore gehad het nie. Vir Hussein sê sy: "Ek ken myself net halfpad. Hier by jou leer ek myself ken" (p. 324). Wat die insig in die diskriminasie van mense teenoor mekaar en die diskriminerende politieke beleid in haar land betref, word die uitdrukking van "mors met mense" herhaaldelik gebruik. Auntie Latifah gebruik dit vir die eerste keer in verband met die wit meisie in Nairobi op wie Hussein verlief was en wat hom misbruik het. Dit word later 'n soort leitmotiv in Belle se bewuswording: "Weer die woord 'mors', dink Belle. Mors die mense met mekaar? Die Engelse hier met die Indiërs, skielike helderte: Ons mors met die mense in ons land. Met Nellie se mense. Dié gedagte is opeens onhoudbaar. Sy dink: die Engelse het met ons gemors. Al die jare tot sy dood kon Oupa dit nie vergeet nie. Is dit genoeg rede dat ons met ander kan mors?" (p. 326). Wanneer Hussein deur die Engelse soldate doodgeskiet word, besef Belle dat dit haar blote teenwoordigheid as wit vrou saam met 'n Indiërman was wat hulle optrede uitgelok het en dat hierdie insident eintlik 'n kulminasie was van die rassisme en rassespanning in hierdie koloniale gebied. Wanneer sy deur Hussein se ooms op die vliegtuig na Europa gesit word, raak sy bewus van "die onherstelbare skade" wat haar onskuldige besoek tot gevolg gehad het (p. 333). Die afloop van die episode in Afrika suggereer

dat Belle teen haar wil geïmpliseer is in die negatiewe gevolge wat die Europeër se kolonisering en onderwerping van Afrika gehad het. As wit Afrikanermeisie is sy in 'n sekere sin vasgevang in 'n historiese proses waaruit sy moeilik sal kan ontsnap.

Anders as die spreker in die slot van *Water en woestyn*, ervaar Belle nie vir Europa as 'n tuiste na hierdie insident nie. Sy dwaal verwese daar rond en keer uiteindelik teen haar sin terug na Suid-Afrika, die land wat sy nou verag. Uit die verdere verloop van haar lewe blyk dit dat haar pogings tot weerstand teen die stelsel uiteindelik lei tot 'n byna katatoniese staat van depressie en 'n psigiese gespletenheid (die mees ironiese voorbeeld hiervan is die oorgawe waarmee sy versnaperings in die vorm van ossewawieletjies en fakkeltjies maak vir die Broederbondvergaderings van haar oom – p. 455). Die moontlikheid van 'n effektiewe deurbreking van die patroon van koloniale onderdrukking realiseer eers in haar dogter Leo en sal waarskynlik eers werklik verwesenlik word in Leo se ongebore kind wat sy "voluit Isobelle" wil noem as dit 'n dogtertjie is (p. 616).

Lawrence beweer in haar studie dat feitelike sowel as fiksionele reisliteratuur 'n waardevolle diskursiewe ruimte verskaf waarbinne vroue hulle posisie binne die gemeenskap kan ondersoek. Een van die kwessies wat byvoorbeeld aan die bod sou kon kom, is 'n ondersoek na die persoonlike sowel as historiese omstandighede wat die voorwaardes vir vroue se handelingsbevoegdheid ('agency') bepaal het (1994: xi). *Die reise van Isobelle*, wat ook beskryf sou kon word as 'n historiese roman, stel hierdie vrae aan die orde deur die historiese perspektief wat dit gee op die omstandighede van vier generasies vroue (Emma, Agnes, Belle, Leo met Leonora wat Agnes se generasie-genoot is as 'n soort deurlopende waarnemer). Belle is die eerste van die vroue wat in Afrika in reis en juis daar 'n ervaring het wat haar bewus maak van die onderdrukkende toestande in Suid-Afrika. Vanweë haar psigologiese samestelling en plasing binne die geskiedenis slaag sy nie daarin om haar eie en ander se omstandighede betekenisvol te verander nie. Uiteindelik is sy gedoem tot 'n bestaan waarin sy uiteindelik weinig meer is as 'n kind binne 'n liefdevolle maar patriargale omgewing. Dit is ironies dat juis dié karakter wat 'n reis onderneem en as gevolg daarvan 'n bepaalde insig kry in die samelewing waaruit sy kom, deur daardie insig verlam word. Die feit dat Belle se aanvanklike verset uiteindelik realiseer in haar dogter Leo wat ook daarin slaag om haar persoonlike afhanklikheid te vestig met die besluit om haar kind alleen groot te maak, laat die leser vermoed dat Belle se lot net soveel met haar psigiese samestelling as haar posisie as vrou binne 'n mangesentreerde samelewing te doen het.

Daar bestaan 'n wanopvatting dat reisbeskrywings dikwels oppervlakkige, triviale tekste is wat mense lees om hulle aandag af te lei van die kwellings wat politieke en ekonomiese probleme meebring (Mills 1991: 2). Presies die teenoorgestelde kan van Elsa Joubert se

reisverhale en hulle interaksie met haar literêre tekste gesê word; in haar geval word die reis onderneem deur die vroue-reisiger, hetsy werklike persoon of romankarakter, juis gebruik om belangrike persoonlike en politieke probleme aan te spreek.

Bibliografie

Driver, Dorothy. 1988. Woman as sign in the South African colonial enterprise. *Journal of Literary Studies* 4(1): 1-20.

Joubert, Elsa. 1956. *Water en woestyn.* Johannesburg: Dagbreek-Boekhandel.

Joubert, Elsa. 1959. *Die verste reis.* Johannesburg: Dagbreek-Boekhandel.

Joubert, Elsa. 1974. *Die nuwe Afrikaan. 'n Reis deur Angola.* Kaapstad: Tafelberg.

Joubert, Elsa. 1995. *Die reise van Isobelle.* Kaapstad: Tafelberg.

Lawrence, Karen R. 1994. *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition.* Ithaca & London: Cornell University Press.

Mills, Sara. 1991. *Discourses of Difference. An analysis of women's travel writing and colonialism.* London & New York: Routledge.

Porter, Dennis. 1991. *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Robinson, Jane. 1990. *Wayward Women. A Guide to Women Travelers.* Oxford: Oxford University Press.

Robinson, Jane. 1994. *Unsuitable for Ladies. An Anthology of Women Travelers.* Oxford & New York: Oxford University Press.

Said, Edward W. 1991 (1978). *Orientalism.* London: Penguin Books.

Spurr, David. 1993. *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration.* Durham & London: Duke University Press.

Young, Robert C. 1995. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race.* London & New York: Routledge.

Universiteit van Stellenbosch

Lucas Malan

Kambro-kind
F.A. Venter 1916-1997

Daar is duursaamheid in klipgrond, kind;
jy sien dit mos in die kambro se wegkruipknol
wat bógronds stertjies maak; jy kan dit hoor
in karee se drievingerblaar wat in die wind
haar skraps musiekie maak – al vreet die son
aan als wat groei en groen wil maak, hou klip
en aalwyn uit. Vos en meerkat knaag ook fyn
aan die werwelknok en eierdop, nes ystervark
wat sagte goed in die grond bly soek. Aan jóú vreet
die stoom van 'n trein wat die nag in loop: koue nag
en donker wind vreet uur- en daglank jou gesig
wat uitkoms soek in hierdie nurkse land waar wind
en son aan jou en die gras van jou dae vreet –

En die nag maak weinig sorg met 'n kind
wat kaalvoet oor klip en duiwelsklou moet loop.
Dit het jy kleintyd al geweet, lank voor jy die swart
pelgrim of Ciréner sou ontmoet, het jy geweet:
die pad na die Beloofde land is lank, hy's baie lank.

Maar jy was hard, en dig van tekstuur, soos ysterklip
wat in dagsoom uit die aarde breek: Kambro se kind
het uitgehou, jare lank geduur, kyk, tot by tagtig toe –
'n keer sy naam vergeet, maar langsaam, en só stip
die alfabet weer aangeleer; vasberade pad gevat
Hopetown toe.

Toe kom die laaste donker wind –

Telkom-sonnet vir my ma (2)

My liewe Ma, ek probeer maar weer vanaand. Kan jy
my hoor? Dis nou Woensdag hier; ek probeer maar weer –
gistraand is ons mos afgesny. Dit raas nog, Ma – Is dit jy?
Nee jong, lyk my nie – goed, sal maar ná die nuus probeer.

Daar's dit nou 'n bietjie beter! Nee, ek hoor jou goed. Lyk
vir my hulle wil ons nie – ag nee wat, Ma, dis net – hoe nou?
Ja, die ouens kap nou om. Ou Ernst het toe ook gaan kyk
hoe dit daar oorkant lyk. Sê maar groete, as die ou onthou.

Nee, ek sit maar diékant en ek dink: Hoe lank het dit gevat
om aan mekaar gewoond te raak; die stem en so, om plek te kry
vir elkeen in jou kop en binnegoed. Dan gee almal skielik pad
asof dit 'n dagbesoekie was. Hulle los jou sommer so, asof jy –

Nee, God, my Ma! Kannie nou al soontoe nie! – Ek moet –
nog regmaak hier. Jy weet mos. Dit vat lank om te groet.

* * *

Slaaikoppie is ook groen. Sy gee alles prys vir groen.
Skaampies maak sy oop: dié intieme rokkie kartelval
rondom die stam sprei oop sodra sy uit die aarde kom
en eenbeen, pleitend staan: Water is die eerste ding
wat sy moet kry. Nou dié kom wel, dit sal. En lig, vra sy,
daar moet lig wees as jy so uitspattig mee wil doen.
Ou son kom soen haar dus bedags getrou, medepligtig
aan dié gewaagde ding van vra en gee, van roem en val.
Maar slaaikoppie gedy, dis lig, dis groen, begin sy sing
van yster, fris fosfate en als wat dié goed aan haar doen –

terwyl sy mals en eetbaar word. Slaaikoppie-groen
skop haar valletjies op, moederaarde se trots – sý
is after all die enigste onder die son wat dit reg kan kry
om die flamenco só flambojant, éénbeentjie te doen

Anita McCreath

Slegs 'n geval van agtergrond: Drie gedigte se gemene deler

Die drie gedigte onder bespreking is N.P. van Wyk Louw se *Dostojewski, Die Blaar* van Sheila Cussons en ten slotte weer Van Wyk Louw met *Die Hond van God*. Wat het hierdie drie gedigte gemeen en wat maak hulle so besonder? Eerstens is Dostojewskij[1] die gemeenskaplike basis vir elkeen en vervolgens is hulle beslis iets besonders omdat hulle die Russiese agtergrond so diep deurboor.

Voordat die drie merkwaardige gedigte ondersoek kan word, is dit nodig om hul oorsprong na te gaan. Hulle het in bogenoemde volgorde direk betrekking op Dostojewskij se drie laaste hoofromans, nl. *Die Idioot, Die Demone* en *Die Broers Karamazow*. Om Dostojewskij se filosofiese denke egter te probeer navolg, is dit belangrik om sekere hoogtepunte in sy buitengewone lewe uit te lig. Terselfdertyd, aangesien hy bekend staan as een van die grootste godsdienstige skrywers, waarvan veral die laaste van die gemelde gedigte bewys lewer, sal sy geestelike inspirasie nagegaan word. Ook moet iets gesê word oor die voorafgaande groot roman *Skuld en Boete (of Misdaad en Straf)*.

In sy vroeë tienderjare is sy liefdevolle moeder oorlede en 'n paar jaar later is sy vader, wat geleidelik meer onbeheersd, dranksugtig en wreed geword het, deur lyfeienes vermoor. Later, as 'n bekende jong skrywer onder die bewind van die ongenaakbare tsaar Nicolaas I, moes Dostojewskij tereggestel word weens sy betrokkenheid by 'n rewolusionêre groep. Op die laaste oomblik, toe die veroordeeldes al geblinddoek en vasgebind was voor 'n vuurpeloton, is die doodstraf versag tot verbanning na Siberië. Die besef van die "laaste lewensoomblikke" het by hom gebly (een van die "tereggesteldes" het mal geword). Daarna het hy vier jaar dwangarbeid gedoen in een van die berugste tronke, geketting tussen geharde misdadigers. Hier het hy 'n intieme kennis opgedoen van psigose, misdaad en die bose in sy vele verskillende gedaantes. Sy toevlug was tot die Bybel wat die enigste toegelate boek was. Mettertyd het hy agtergekom dat elkeen van hierdie sondaars, bewus of onbewus, 'n verlange na heilige verlossing gehad het. Uit eie ervaring, veral as gevolg van epileptiese aanvalle wat steeds meer gereeld voorgekom het, het hy ook geleer dat die siel gelouter word deur lyding.

Nadat hy sy tronkstraf uitgedien het, was hy nog steeds 'n Siberiese banneling wie se werke nie uitgegee kon word nie, en dít met die wete dat nuwe talentvolle skrywers verskyn het in St. Petersburg. Daar was sy rampspoedige huwelik met 'n tuberkulose vrou wat hom nie bemin het nie, wat lank op sterwe gelê het en haar moeilike seun[2] in sy sorg gelaat het. Eindelik, onder die bewind van Alexander II, kon hy terugkeer tot sy

skrywersbestaan in St. Petersburg, maar hy was nog steeds gekwel deur finansiële probleme en het hy sy toevlug geneem tot dobbelary. In die loop van sy tweede huwelik is twee uit die vier kinders oorlede: die jongste een tydens 'n lang epileptiese aanval waaroor Dostojewskij homself verwyt het. Al wat hierdie versteurde geniale skrywer nog enigsins in ewewig gehou het, was sy drang om te skryf. Gedurende hierdie tydperk het sy vier laaste groot romans die lig gesien.

Om die gedigte te kan verstaan, moet daar 'n vlugtige blik gewerp word op *Skuld en Boete* waarvan die slot aanleiding gee tot die drie latere romans. Raskol'nikov, die idealistiese (anti)-held, lewer homself oor aan die polisie nadat hy 'n afstootlike ou vrou vermoor het terwyl hy, tot sy eie ontsetting, gedwing was om haar onskuldige suster wat onverwags op die toneel verskyn het, ook met dieselfde byl dood te kap. Daarna begin sy sielswroeginge. Soos sy naam aandui, het hy 'n gesplete persoonlikheid en verteenwoordig sy twee slagoffers onderskeidelik die negatiewe en positiewe pole in hom. Eindelik seëvier die laaste: hy wil boet vir sy skuld. Eers as banneling in Siberië besef Raskol'nikov dat niemand die reg het om lewens te eis op grond van grootse ideale nie. Deur lyding is sy Christelike geloof hernieu. Die roman se epiloog belowe hom hergeboorte in 'n toekomstige lewe en sluit af met die woorde[3]: "But that is the beginning of a new story, the story of the gradual rebirth of a man, the story of his gradual regeneration, of his gradual passing from one world to another, of his acquaintance with a new and hitherto unknown reality. That might be the subject of a new story – our present story is ended" (1973: 559). Daardie nuwe verhaal is *Die Idioot.*

Dostojewskij, hoewel 'n literêre genie, was kinderlik en hulpeloos teenoor die intriges van die materiële wêreld; in hierdie opsig was hy soos sy prins Misjkin, die hooffiguur in *Die Idioot*. Hierdie perfekte, goedgebalanseerde karakter verteenwoordig die positiewe kant van die Supermens wat Raskol'nikov wou gewees het: hy is die geïnspireerde idealis wat nie Raskol'nikov se sterk persoonlikheid nodig het nie want sy krag lê in sy totale onselfsugtigheid en openhartigheid (waardeur hy as 'n idioot beskou word). Hierdie teenstrydigheid word in sy naam weerspieël: sy voornaam Ljev beteken leeu, terwyl sy familienaam afgelei is van "misj" wat muis beteken. Dit dui dus op die moed en sterkte van 'n leeu as 't ware verborge deur die muis se skugterheid.

Die Idioot behandel die kritieke tydperk in die lewe van hierdie naïewe, innemende, smettelose prins. Hy is Christus en Don Quijote, die goddelikbelaglike, wat die mensdom wil help. Maar terwyl Don Quijote net liggaamlik swak is, ly Misjkin aan 'n liggaamlike en geestelike gebrek: hy is 'n epileptikus, hy is die Idioot.

Desnieteenstaande word die magtige kwaadwilliges getem deur sy sagmoedigheid, onvoorwaardelike liefde en stralende vriendelikheid. Hoewel hy self weerloos is, help hy almal. En hulle vertrou hom, veral die

woestaards, die onmense, die verlore siele. Hulle kom onder sy bekoring want hierdie sondaars kan makliker die Waarheid vind as diegene wat nie nodig het om dit te begeer nie.
Aangesien epilepsie so 'n groot rol speel in Dostojewskij se laaste romans (sy eie aanvalle het vererger), is dit belangrik om die siekte baie kortliks toe te lig. In sommige ernstige gevalle (soos Dostojewskij en Prins Misjkin) kry die pasiënt eienaardige gewaarwordinge, visioene wat kan lei tot mistieke ekstase (vgl. die profeet Mohammed) moontlik met ligflitse, wat 'n "aura" genoem word. Dadelik daarna val die pasiënt met styfgetrekte spiere stuiptrekkend op die grond waar hy dikwels beheer verloor oor sy liggaamsfunksies. Omdat hy so hard val, beseer hy homself gewoonlik. Dostojewskij moes al hierdie simptome gehad het want hy beskryf hulle noukeurig in Prins Misjkin se geval.
Sy held kry 'n voorgevoel van die dreigende toeval: daar is groot, amper ondraaglike opgewondenheid. Dit word só beskryf: "[...] pale, weak, suffering, agitated; his knees trembled and a vague bewildered smile hovered about his blue lips"; terwyl hy bewerasies kry en koue sweet is daar 'n donkerte wat hom begin omhul (1935: 219). Daaropvolgende stralende oomblikke waarin alles transendeer in hemelse saligheid, waarin hy sorgloos die paradys se vreugde kan ontvang, is net die voorspel tot 'n onmiddellike epileptiese aanval. Daarna, met 'n gelaat vertrek van pyn, kom die wilde kreet en sy val: "the spirit tearing and casting down the unhappy man" (1935: 529). Na die wonderbaarlike ekstase voel hy nou geskend, geknak, verneder, verlore.
'n Lang aanhaling wat die geluksalige gewaarwordinge van Misjkin beskryf, is hier van toepassing omdat hulle visioene van 'n tydlose toekoms onthul. (Hierdie tema van tydloosheid word ondersoek in die tweede gedig onder bespreking.) Binne een minuut voor 'n toeval word die dieper Waarheid van die menslike bestaan openbaar:

> [...] suddenly in the midst of sadness, spiritual darkness and oppression, there seemed [...] a flash of light in his brain, and with extraordinary impetus all his vital forces suddenly began working at their highest tension. The sense of life, the consciousness of self, were multiplied ten times at these moments which passed like a flash of lightning. His mind and heart were flooded with extraordinary light; all his uneasiness, all his doubts, all his anxieties were relieved at once; they were all merged in a lofty calm, full of serene, harmonious joy and hope. But these moments, these flashes, were only the prelude to that final second [...] with which the fit began. That second was, of course, unendurable. Thinking of that moment later, when he was all right again, he often said to himself that all these gleams and flashes of the highest sensation of life and self-consciousness, and therefore also of the highest form of existence, were nothing but disease, the interruption of the normal condition; and if so, it was not at all the highest form of being, but on the contrary must be reckoned the lowest. And yet he came at last to an extremely paradoxical conclusion. "What if it is disease?" [...] "What does it matter that it is an abnormal intensity, if the result, if the minute of sensation, remembered and analysed afterwards in health, turns out to be the acme of harmony and beauty, and gives a feeling, unknown and undivined till then, of completeness, of proportion, of

> reconciliation, and of ecstatic devotional merging in the highest synthesis of life?" [...] That it really was "beauty and worship", that it really was the "highest synthesis of life" he could not doubt [...] It was not as though he saw abnormal and unreal visions of some sort at that moment, as from hashish, opium, or wine, destroying the reason and distorting the soul. [...] These moments were only an extraordinary quickening of self-consciousness [...] and at the same time of the direct sensation of existence in the most intense degree. Since at that second, that is at the very last conscious moment before the fit, he had time to say to himself clearly and consciously, "Yes, for this moment one might give one's whole life!" [...] Stupefaction, spiritual darkness, idiocy stood before him conspicuously as the consequence of these "higher moments" [...] "at that moment I seem somewhat to understand the extraordinary saying that *there shall be no more time"* [...] (1935: 213-215).

Ten spyte van hierdie hoër oomblikke is Dostojewskij sy lewe lank vervolg deur gevoelens van verdwaasdheid en versombering as gevolg van sy "abnormaliteit". In al sy werke kan die motief gevind word van die magteloses, die verworpenes en die miskendes – so goed verstaan deur ons groot Afrikaanse digter, N.P. van Wyk Louw in sy "Dostojewski" soos opgeneem in *Die Halwe Kring:*

> Deur watter stiltes moes hy gaan
> van daadlose vernedering,
> tot hierdie vreemde diep bestaan:
> dat só sy deemoed hom omring
> – 'n wit kelk van geborgenheid
> waarin hy lê, van alle drang
> en trots vervreemd en wil tot stryd –
> dat só in hom die stroom en dwang
> van mens-wees tot die yswit stand
> van roerlose waatre kon verloop.
> Geen smaadwoord beef tot deur die wand
> waaragter hy skuil teen die Hoop
> en al haar laatre bitterheid;
> want alles het gegroei in hom
> tot dié geduld-in-lydsaamheid
> waaraan die goue vreugde blom (1947: 14)

Terwyl 'n mens nie graag wil "interpreteer" nie (vgl. Sontag in die Bibliografie) is dit tog duidelik dat Van Wyk Louw die kern van Dostojewskij se wese gevind het in hierdie sensitiewe gedig. Die eerste reëls verwys waarskynlik na die eensame stilte van vernedering na 'n epileptiese aanval, terwyl die "vreemde diep bestaan" moontlik die onbegryplike geestelike dieptes is wat Dostojewskij daardeur bereik het. Tydens 'n toeval is hy omring deur 'n stralekrans, want "wit" is 'n helder samestelling van alle kleure en "kelk" is soos 'n krans waarvan hy miskien nog bewus is nadat hy geval het ("waarin hy lê"), geheel en al magteloos: "van alle drang en trots vervreemd en wil tot stryd". Die tema van roerlose waters kan verwys na fetale vrugwater ("dwang van mens-wees") waarin hy hom veilig voel teen die stroom. Daar kan geen smaadwoord deur die wand van die

baarmoeder dring nie; daar kan hy skuil teen Hoop wat tevergeefs is want dit sal gevolg word deur bitterheid. In die drie laaste reëls word die klimaks bereik – paradoksaal omdat alles in Dostojewskij "groei" na nederigheid. Die raak keuse van die geskepte naamwoord "geduld-in-lydsaamheid" som die Rus se skroomvallige grootheid op wat lei na 'n "goue vreugde". Hier dui goud waarskynlik op sy innerlike rykdom en glans waardeur sy werke soos 'n "blom" verskillende kleure uitstraal. Indien 'n voorgeboorte toestand die digter se bedoeling sou wees, dan sou die finale vreugde verwys na 'n herlewing of geestelike wedergeboorte deur deemoed.
Na jare se ervaring het Dostojewskij die waarde geleer van geduld en gedweeheid – soos sy Idioot dit steeds instinktief geweet het. Hierdie waarheid word natuurlik verkondig in die Bergpredikasie (soos gevind in Matthéüs 5:5: "Salig is die sagmoediges [...]") en in Christus se eie lydsaamheid wat gelei het tot smaad en vernedering.
Maar terwyl die skrywer gesukkel het met die vergestalting van die volmaakte mens, wat origens nie bestaan nie sodat hy moes voorgestel word as 'n idioot wat uiteindelik weer verval in 'n toestand van idiootheid, het Dostojewskij se skepping van bose geeste maklik geskied. Hulle is die onderwerp van sy *Demone*[4].
Hy sien hulle in hierdie roman as jong radikale nihiliste wat die ou orde van Rusland wil omverwerp. Dié klompie rewolusionêre ateïste se Westerse ideologieë vind vrugbare grond onder die jong generasie waar dit lei tot die Raskol'nikov-gedagte dat elkeen meester is van sy eie lot. Maar hierdie klomp jong demone verteenwoordig net die tema van Raskol'nikov se donker kant: hulle is in opstand teen God. Die omstrede roman, wat allerweë beskou word as Dostojewskij se onpeilbaarste werk, skilder 'n skrikwekkende beeld van die uiterstes waartoe opstandiges kan gaan. Die chaos wat ontstaan sonder God word in die volste ontsetting geskilder. Die werk word ook soms vertaal as *Die Besetenes*, want die terroriste is beslis besete, terwyl daar 'n gevoel van besetenheid selfs oor die leser kom. Die epigraaf tot hierdie roman, verse 32-36 uit Lukas 8, handel dan ook oor die besete man wie se duiwels deur Christus in 'n trop swyne gejaag word om later almal te verdrink.
Dostojewskij verwerk hierdie Bybelverse deur sy demone die oorhand te laat kry, verwoesting te saai en hulself ten slotte te vernietig. Wanneer totale vryheid van denke by 'n klein minderheid demoniese mense oorgeneem word deur algehele chaos in hierdie somber roman, bly daar tog nog hoop oor want almal is op die end met afgryse vervul deur die optrede van hierdie geweldenaars.
Kirilow, een van die ondeurdringbaarste karakters in *Die Demone*, wat betrokke was by ondermynende politieke bedrywighede in Switserland, het teruggekeer na Rusland waar hy weggedryf het van die goddelose groep. Sy naam verwys waarskynlik na St. Kiril wat 'n nuwe geloof na die Slawiese volke gebring het, maar dit kan ook afgelei wees van die Griekse

"kyrios" (Heer) soos dit gevind word in "Kyrie, eleison" (Heer, wees genadig) want Russiese Christendom het vanuit die Griekse Konstantinopel gekom. Met die begeerte tot 'n absolute bestaan verkondig hy die geloof in 'n heilige God wat deur die Mens vervang word. Miskien moet hy vra dat die Heer hom genadig sal wees want as vrydenkende westerling bereik hy die uiterste punt waar die menslike wil tot self-vernietiging lei. Om sy teorie van algehele vryheid in sy volste openbaring te bewys, moet hy selfmoord pleeg. En ongeveer in die middel van die roman, teen 'n agtergrond van duisternis en reën, oefen die sataniese groep druk uit op Kirilow om sy lewe te neem volgens sy eie besluit. Bowendien moet hy 'n briefie agterlaat wat sy daad staaf om hulle saak te bevorder. Hierdie episode word gevolg deur die kritieke toneel tussen hom en die ware duiwel Stawrogin wat hom vra:

> "Do you love children?"
> "I do", Kirilov replied, rather indifferently however.
> "In that case you must love life, too, musn't you?"
> "Yes, I love life. Why?"
> "But you've made up your mind to shoot yourself?"
> "What about it? Why put the two together? Life's one thing, and that's another. Life exists, but death doesn't exist at all."
> "Do you believe in a future everlasting life?"
> "No, not in a future everlasting but in an everlasting life here. There are moments, you reach moments, and time comes to a sudden stop, and it will become eternal" (1986: 242).

Kirilow glo blykbaar dat die menslike wil kan seëvier oor tyd en dood aangesien altwee hierdie verskynsels menslike begrippe is en dat daar 'n soort mistieke tydloosheid met 'n ewige hede bestaan. Die gesprek soos hierbo aangehaal tussen Kirilow en Stawrogin gee gestalte aan die beeld van die blaar wat die kern vorm van *Die Demone* omdat dit eersgenoemde se nihilisme vernietig. Hierdie beeld kom tevoorskyn in die voortsetting van dieselfde dialoog wanneer Kirilow vertel van 'n blaar wat hy gesien het:

> "I saw one recently, a yellow one, a little green, wilted at the edges. Blown by the wind. When I was a boy of ten I used to shut my eyes deliberately in winter and imagine a green leaf, bright green with veins on it, and the sun shining. I used to open my eyes and couldn't believe it because it was so beautiful, and I used to shut them again."
> "What's that? An allegory?"
> "N-no – why? Not an allegory, just a leaf, one leaf. A leaf's good. All's good."
> "All?"
> "All. Man's unhappy because he doesn't know that he's happy" (1986: 243).

Om te dink aan die blaar en die skoonheid van die natuur wat steeds deur die lewensiklus gaan van dood en hergeboorte bring geluk en 'n droom van ewigheid: Kirilow sien 'n geel blaar met groen daarin en verdorde rande. In die winterseisoen droom hy daaroor as helder groen soos dit in

die somer is wanneer dit weer tot lewe gekom het na die winterdood. Ons Afrikaanse digter, Sheila Cussons, het die betekenis daarvan perfek vasgegryp in haar gedig "Die Blaar" uit die bundel *Verwikkelde Lyn* (hierdie titel verwys waarskynlik na 'n verwikkelde godsdienslyn):

> [...] Kirilof het hom aan sy blaar
> "Ek praat van 'n blaar, 'n groen blaar, effens bruin
> aan die randjies", skoon uit die tyd uit verkyk;
> Stawrogin [5] het gedink hy is gek –
> [...]
> duisende verskuiwings van lig en seisoene met alles
> in sy vorsende vermoë deursoek op soek na die kern,
> die virginale essens wat lob binne lob binne lob
> die verkenning bly ontwyk –
> Vlugtige aandag glip, verwylende aandag wórd;
> die een bly kliphuids heel, die ander brokkel, week,
> syg weg, en stoot 'n oerwoud oë uit eie kompos op.
> Niks is geskep en klaar, maar verbrei oneindig
> genuanseerd die eie aard om eie aard; daar is geen
> grens aan 'n blaar effens bruin om die randjies;
> nòg blaar nòg bruin is ooit finaal –
> Lob binne lob; die verste ruim is die ui nog nie:
> die woord, die sin begin in die wegsterf van die vokaal. (1983: 8)

Die gedig gehoort ondersoek te word ten opsigte van die waarde wat Dostojewskij aan hierdie motief heg. Kirilow se nihilisme word vernietig deur sy dromery oor die skoonheid van 'n somerblaar terwyl hy 'n verrimpelde herfsblaar bestudeer. En hy sê aan Stawrogin: "Ek praat van 'n blaar, 'n groen blaar, effens bruin aan die randjies" – min of meer volgens Dostojewskij se teks. Op daardie oomblikke staan tyd stil, wil Kirilow dat tyd ophou deur sy oorlosie te laat stilstaan. Dan word tyd ewigheid: "Kirilow het [...] hom skoon uit die tyd verkyk". Hier verwys Cussons ook na sy dialoog met Stawrogin soos bo aangehaal: "[...] you reach moments, and time comes to a sudden stop, and it will become eternal" (1986: 242). Dieselfde gedagte kom tevoorskyn in Cussons se skerpsinnige woordkeuse van "verwylende aandag wórd", die aandag wat stip verwyl op die blaar (dus "bly") en terselfdertyd "word". Bowendien stem die weerspreking tussen die gedagte van "verwyl" en "word" ooreen met die paradoks in Kirilow se geloof. Later word die beklemtoning van ewigheid ook gesien in "niks is geskep en klaar" na aanleiding van die oneindige natuursiklus, maar nie in die sin van 'n huidige ewigheid nie waarin hy blykbaar glo. Ten slotte keer Cussons terug na die beeld van die blaar waarvan die kleur nooit finaal is nie: "nòg blaar nòg bruin is ooit finaal. En dan eindig die gedig op die hoogste noot in Dostojewskij: alles in die lewe word gebore uit die dood om daarna tot 'n wedergeboorte te lei soos in Christus se gelykenis van die graankorrel wat moet sterf om vrug te kan voortbring (soos in Johannes 12: 24). Hiervoor kies die digter haar eie medium,

naamlik taal: "die woord, die sin begin en die wegsterf van die vokaal". Hierdie laaste reëls is diep en sinryk want dit kan ook verwys na die skepping, die betekenis van God se woord: "In die begin was die Woord en die Woord was by God en die Woord was God ..." (Johannes 1:1). By Cussons is dit die mistieke *logos* wat begin met die wegsterf van sy vokale klank.

Net soos in "Die Blaar" lyk dit of die kern van die lewe ons ontgaan: "die kern,/ die virginale essens wat lob binne lob binne lob/ die verkenning ontwyk". Ons moet saamstem met die digter dat dit baie moeilik is om Kirilow as karakter te deurdring want sy "essens bly die verkenning ontwyk". Ter verklaring gebruik sy Stawrogin se opmerking, die enigste rasionele verduideliking, dat hy mal is: "Stawrogin het gedink hy is gek". Die betekenis van Kirilow se gedagtes bly weggesteek in die roman ("lob binne lob"), maar in Dostojewskij se teks is daar 'n aanduiding dat hy miskien epilepties is, dat hy moontlik vooruitskouings kry van toekomstige gebeurtenisse in 'n aura, soos die skending van 'n dogtertjie deur Stawrogin.

In sy volgende en laaste roman, *Die Broers Karamazow,* word Dostojewskij se ideologie en geloofsuiting tot 'n hoogtepunt gevoer. Hier ontmoet die leser die Karamazow-gesin: die weersinwekkende pa, sy drie seuns en 'n buite-egtelike een (alles dui daarop dat dit nog 'n Karamazov is). Hoewel die broers hemelsbreed van mekaar verskil, haat elkeen sy vader en wil hom vermoor, behalwe die jongste een, Aliosja 'n leerlingpriester. Laasgenoemde voel die dreigende gevaar en hy probeer sy broers "red". Dan is daar 'n lang indringende gesprek wat hy met sy intellektuele broer Iwan voer. Laasgenoemde argumenteer dat menslike gedrag neerkom op een basiese drang, naamlik die begeerte tot mag. So 'n magstatus, die Hoër-mens (Raskol'nikow se persepsie daarvan en die tema wat Nietzsche[6] later opneem met sy Übermensch), is die gevoelsmens wat meester is van sy gevoelens. Net soos Raskol'nikow en Kirilow, redeneer Iwan Karamazow dat die mens 'n god kan wees in homself met volle verantwoordelikheid vir al sy dade. Hierdie geleerde broer kan nie die heerskappy van 'n liefdadige God aanvaar nie solank daar gruweldade teen onskuldige kinders gepleeg word nie; solank daar sonde in die wêreld bestaan, is hy logies daarvan oortuig dat die mens God geskep het (1984: 274). Die jong Aliosja onderwerp homself aan die ontsaglikheid van God se oneindige wese en probeer sy broer oortuig van die noodsaak tot 'n uiteindelike geloof in die goedheid van God se geheimnisvolle wysheid. Iwan vra Aliosja of daar enige wese is wat die reg het om folteraars van onskuldiges te vergewe, wat onnatuurlike lyding kan regverdig. As antwoord wys die jong broer na Christus. Dan volg Iwan Karamazow se beroemde Groot-Inkwisiteur-dialektiek waar hy oortuigend sy ateïstiese houding verklaar terwyl Aliosja 'n hartstogtelike pleidooi vir Christendom lewer. Dit vorm die hoogtepunt in *Die Broers Karamazow.*

Die geleerde broer skep 'n verbeeldingstoneel tussen Christus, wat

teruggekeer het na die aarde tydens die "autos da fe", en die Groot-Inkwisiteur. Laasgenoemde verdoem Christus as die ergste ketter en Hy word gemartel volgens die inkwisisie se voorskrifte. Die inkwisiteur word ondersteun deur uitwendige faktore terwyl Christus op innerlike krag steun. Hiermee toon Dostojewskij sy vrees dat die intellek, deur die onderdrukking van gevoel, die mens van homself kan vervreem. Dit is eintlik Dostojewskij se *Leitmotif*: die intellektuele mens wat soveel probleme ervaar ten opsigte van Christelike redding en verlossing. *Die Broers Karamazow* word 'n sintese van Dostojewskij se vorige groot romans. Om sy bedoeling met die lang Groot-Inkwisiteur toneel raak te vat, moet daar begryp word dat die rolle van die dominante priesterheerskappy algaande omgeruil word, waardeur die aggressor die slagoffer word en die slagoffer die vereerde. Hier in die aanval van sleg op goed word die bose, net soos in Milton se *Paradise Lost*, baie aantrekliker voorgestel as die goeie. Op sy unieke manier skep Dostojewskij so 'n ongelyke dramatiese stryd waar hy die bose sterker wil verteenwoordig omdat hy weet dat goedheid uiteindelik sal seëvier.

N.P. van Wyk Louw het hierdie tema verwerk in sy deurdringende gedig "Die Hond van God" (uit *Gestaltes en Diere*). Hier word die kern van Dostojewskij se roman in sy versreëls vasgevang. Bakhtin se bekende opmerking in sy *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984: 93) oor die veelstemmigheid in lg. se werke berus daarop dat Dostojewskij sy gedagtes uitspreek deur die redenasie tussen verskillende stemme. Van Wyk Louw bring ook hierdie stemme wat aan verskillende persone sou kon behoort, perfek na vore.

Die inkwisiteur se argument met Christus word 'n pleidooi want (soos Raskol'nikow in *Skuld en Boete*) het hy sy slagoffer se slagoffer geword. Die titel verwys na die leiers van Inkwisisie wat oorheersend Dominikane of "Domini canes" was. Die gedig begin met *"Die Inkwisiteur kom sy kamer binne:"*. Sekere reëls het geen verklaring nodig nie, soos waar die inkwisiteur sê:

> [...] O, God, hier kom die Bose weer, die Vrees!
>
> [...] Laat my weer dink ... Dink? Dink? dié ketting hang
> met ysterskakel aan ysterskakel vas,
> gedagte aan gedagte [...]

Dit herinner die leser aan Cussons se "lob binne lob": Dostojewskij se ingewikkelde denke wat so diep verborge is. Dan volg die inkwisiteur se eie marteling wat Christus probeer verlig:

> ... al die maande van sy martelgang
> wat 'k sy vrees gevolg het soos 'n brak,
> ek, een van God se honde, was ek bang:
> vol van *sy* vrees [...]

[...] en toe ek so naak
met God voor hom geworstel 't, toe het hy sag
uit eie smart, bekommerd en vol sorge
om my, na my gebuig en met dié lag
– so stil en so vol deernis – die verborge
twyfel van sy eie hart genoem
as troos vir my ...

Hier word 'n "verborge twyfel" waargeneem, deur Christus of Dostojewskij ervaar, wat later weer verduidelik word met:

[...] U weet die twyfel is my doringkroon
wat diep gedruk word, telkens, en geroer,
gelig, met vingers aangeraak; en ek woon
bestendig in die pyn soos op 'n vloer.
Maar in *sy* hart was daar geen angs ...

daar was 'n nuwe ligtheid, buigsaam, teer,
asof hy ons waarheid, twyfel, albei in die vangs
gehad het van sy nette en weer
gelos het om die diep see in te swem:
ek weet dit is die nuwe tyd wat mens
bo God stel, chaos bo kristal, [...]

Na wie verwys Van Wyk Louw in die eerste vyf reëls? Wie is "U", "my" (ek) en "sy"?
Dit is waarskynlik Iwan se standpunt ingeneem ten opsigte van die Inkwisiteur waarmee Dostojewskij homself nog vereenselwig: sy twyfel veroorsaak eindelose pyn soos Christus se doringkrans wat steeds geroer word. (Dostojewskij het self – soos baie intellektuele – getwyfel oor die bestaan van God hoewel hy Christus altyd aanvaar het[7]). Hierdie twyfel is diep in sy siel gedruk, soms verlig en soms liggies geraak, maar dit bly daar en veroorsaak konstante pyn wat hom afdruk. Die woorde "soos op 'n vloer" wek die beeld op van ondraaglike pyn as gevolg van 'n epileptiese val. Kontrasterend met die voorafgaande stel die nuwe reël 'n vreeslose Christus voor wat geen verborge twyfel (of is dit Dostojewskij s'n?) ken nie. Die volgende strofe kan verwys na die sagmoedige, tere Aliosja Karamazov (nog 'n Christus-figuur) wat sy broers probeer red en wat die ongelowige Iwan probeer oortuig van 'n ander waarheid. Dus het hy die mens se begrip van waarheid en twyfel beide vasgevang (as priester moet hy dit verstaan) maar weer gelos om as 't ware nuwe weivelde te ontdek ("om die diep see in te swem") want die mensdom moet blootgestel word aan alle verskillende magte. Hy weet ook, in die twee laaste reëls, dat Iwan en al die radikale denkers beïnvloed deur Westerse tendense, die mens bo God stel, chaos bo helder-deurskynende kristal. En dít is juis wat deur Dostojewskij aangeval word.
N.P. van Wyk Louw se merkwaardige gedig getuig van 'n diep insig in Dostojewskij se wese. Deur hierdie lang argument tussen die twee

Karamazow-broers wat twee uiterste denkwyses verteenwoordig in die Inkwisiteur-toneel, kom Dostojewskij self tot die erkenning van 'n barmhartige God omdat sy goedheid ten slotte altyd oorheers. Die hoogtepunt van die groot Russiese skrywer se ideologie word hier bereik: die ewolusie van die mens se dubbel natuur tot eenheid mét, deur en ín God. Dostojewskij se self word volledig afgerond mét, deur en ín *Die Broers Karamazow.*

Voetnote

1 Russiese transliterasie is 'n probleem omdat elke taal sy eie klanke het. Aangesien die internasionale stelsel, wat ek om daardie rede verkies, nie vir al die lesers bekend is nie, sal ek Afrikaanse oorklanking op my eie manier gebruik. (Dit is baie nader aan die oorspronklike klanke as byvoorbeeld Engelse transliterasie wat met sy klinkers en veral "y" so verwarrend is).
2 Hy is die sleutelfiguur tot J.M. Coetzee se *Master of Petersburg.*
3 'n Engelse vertaling word regdeur gebruik omdat 'n Nederlandse weergawe moeilik bekombaar is.
4 Die woordeboek vertaal die Russiese woord "bjesi" met "demone" wat eweneens die titel van een van Poesjkin se gedigte is. Aangesien Dostojewskij na hierdie gedig verwys, verkies ek dié ongebruiklike woord as titel.
5 Cussons gebruik transkripsie want Kirilof se "f" en Stawrogin se "w" is dieselfde letter in Russies.
6 Interessant dat N.P. van Wyk Louw se gedig "Nietzsche" direk volg op sy "Dostojewski" in *Die Halwe Kring.*
7 Weens gebrek aan ruimte word dit nie hier bespreek nie.

Bibliografie

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. *Theory and History of Literature, Volume 8.* Manchester University Press.

Cussons, Sheila. 1983. "Die Blaar" in *Verwikkelde Lyn.* Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Dostoyevsky, Fyodor. 1935. *The Idiot.* Translated from the Russian by Constance Garnett. New York: The Modern Library, Inc.

Dostoyevsky, Fyodor. 1973. *Crime and Punishment.* Translated with an introduction by David Magarshack. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England.

Dostoyevsky, Fyodor. 1984. *The Brothers Karamazov.* Translated with an introduction by David Magarshack. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England.

Dostoyevsky, Fyodor. 1986. *The Devils.* Translated with an introduction by David Magarshack. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England.

Sontag, Susan. 1966. *Against Interpretation and other Essays.* London: Eyre and Spottiswood.

Van Wyk Louw, N.P. 1942. *Gestaltes en Diere.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Van Wyk Louw, N.P. 1947. *Die Halwe Kring.* Kaapstad, Bloemfontein, Port Elizabeth: Nasionale Pers Beperk.

Departement Russies, Universiteit van Suid-Afrika

H.J. Pieterse

Stonehenge

Ons het gevlieg, geseil, gery,
wes van die son, oos van die maan,
beloftes van noorderligte voor ons
tot waar hierdie klippe
op 'n windlose vlakte staan.

Ek hou my hande op,
laat die lyne op my palms
my lei deur die rotse
na onsigbare roetes bo my,
na kragte wat onder my voete klop.

Op die grens van die klippe
huiwer jou skaduwee weer,
net 'n voetstap, nog 'n tree;
jy deins terug voor die velde
wat trek van hier tot agter die sterre.

Reeds hier het jy jou ander reis beplan,
deur lae poorte van die son
en sterstrukture. Bome begin
mekaar vertel van die wind,
van anderkant rye grafheuwels.

Ons stap weer nader, windverwaaid
na die dobberende rotse.
Nou sien ons gravures: 'n walvis.
Dit waai steeds sterker, 'n sens
om kleiner werke van 'n kleiner mens.

Ek laat jou stadig om die klippe draai.
Jou hare is wild, my hart in my keel.
Leilyne, son- en maanstrepe kruis
deurmekaar as ons loop. Wind en droë gras ruis:
Wat het geword van my kasteel?

Vanitas

vir Susanne

Die son word korter, buig vliere lank
en swart na mekaar.
Herinnerings van ys smelt weer om jou oë,
hier in jou wye tuin.
Soos elke middag, kom die hadidas in.
Eers veraf skreeue, donker vlekke in bome,
dan ligtrap-ligtrap skadu's oor jou gras.
Jy stap langbeen en kaal agter kleure aan,
jou liggaam helder soos ys.
Die voëls bly net-net buite bereik;
jy probeer hulle lok op sagte Deens.
Ek kyk deur jou omtrek na die geslote tuin,
tot jou skaduwee saam met die voëls verdwyn.

In Odense was daar jou heilige eike
tussen wit stamme van berke
wat 'n web in groenskemer span.
'n Flou son het pers en waterig gehang
oor 'n laaste, verbeelde ysvlakte.
Daarna in Sint Knud se leë, koue kerk
my stamboom in grafkelders nagespeur.
Klein bene, 'n stukkie skedel op fluweel,
juwele, septers, 'n gekroonde geraamte,
waar Knud en sy broer in gebed neergevel is.
Marmer is hard en marmer is koud;
wie sy tye ken, kerf sy naam in hout.
In 'n landskap, weer sag van die groen
en geil van vewagting op laaste sneeu,
het jy my jaarringe in stamme gewys.
Toe ganse en swane, vies en klein
op hul damme van modder en brokke ys.

Elke laatmiddag sal die hadidas nog
versigtig op die grense van jou leë tuin wei,
metaalgrys en blou in die son.
Jy sal in Odense of in Kopenhagen
agter ganse aanloop tot teen die see
en by wit water dalk weer suid dink.
Tussen herinnerings wat mekaar toevallig kies
sit ons met 'n antipodale verplasing
van landskappe van verlies.

Swanesang

Jean Sibelius aan sy vrou, Aino, 1957

Toe jy sewentien was
het jy in 'n groen deur gestaan;
jou hare opgesteek, met 'n swart rok aan.
Ek wou jou dadelik soen, ek was bang
dat dit die laaste keer sou wees.

Ons hou mekaar vas soos die denne
die wind vashou en laat gaan,
vyftig jaar, sestig jaar.
Ek wou altyd vir jou swart rose gee;
hulle bestaan net in 'n lied.

Ons het 'n huis gebou op die platteland;
Ainola, Aino se huis.
Jy onthou saam met my die dag
toe sestien swane oorgevlieg het.
Ek het 'n simfonie geskryf in C-majeur.

Die denne se takbokhorings
skraap nog altyd oor die vensters,
donker en lig, lig en donker.
Mis en nagligte uit moerasse
sweef met swane oor ons huis.

Hoe lank sal die son nog
dae lank, nagte lank
oor die horison bly hang?
Ek onthou die mere van Karelia
waaruit die son nie terugskyn nie.

Ek vat die stiltes van dertig jaar
nog verder noord
en ken die drome van broeiende denne
wat ry op ry my inwag
soos verskuiwende swart note.

Soveel somers kyk jy saam met my
na kraanvoëls, swane, wilde ganse.
Ons het hulle suid gesien vlieg
en geluister hoe hulle musiek
na onrustige winde roep.

Dit is die laaste maal dat hulle
met houtblaasroepe oor die huis sal trek.
Jy sal nie voor my met hulle vertrek nie.
Luister hoe hul klanke, eers dié van 'n kind,
steeds 'n lae refrein word in die laatmiddag.

Die ring

Op sy oudag (volgens Petrarca)
raak Karel die Grote weer verlief;
dié keer op 'n gebalsemde jongvrou
wat hy telkens in die openbaar omhels.
'n Wysneusige biskop vind 'n towerring
onder die lyk se rypgeswelde tong,
en gooi Karel se laaste kleinood
in 'n moeras naby sy kasteel.
Elke nag sluip die waansinnige koning
nou om sy gewyde, vervloekte moeras.
Hy bou koorsagtig 'n kasteel daarop
waarin hy woon tot sy dood.

Jou eenvoudige trouring bewaar ek steeds
saam met ander juwele onder my tong;
laaste, geheime grond
wat wag vir 'n opvul met marmer en klip.
Soms proe ek sagte goud deur my lyf
en herinnerings aan jou papiervel,
terwyl ons koningsbed stadig wegsink
in 'n moeras van reeu wat snags opwel.

Wilhelm Liebenberg
Iets meer oor "Dis al"

In hierdie artikel word Jan F.E. Celliers se bekende gedig "Dis al" herlees en die leesbenaderings waarvan Merwe Scholtz en Ernst Lindenberg uitgaan by hul analises daarvan in heroorweging geneem.

Dis al

Dis die blond,
dis die blou:
dis die veld,
dis die lug;
en 'n voël draai bowe in eensame vlug –
dis al.

Dis 'n balling gekom
oor die oseaan,
dis 'n graf in die gras,
dis 'n vallende traan –
dis al.

Daar is iets omtrent "Dis al" wat ons voorste "close readers" nooit bevredigend verklaar het nie, naamlik die besondere trefkrag van die allitererende *blond* en *blou* waarmee die gedig begin. "Dis al" is seker een van die bekendste en populêrste gedigte in Afrikaans en dit is myns insiens veral daardie openingsreëls:

Dis die blond,
dis die blou:

wat in die herinnering bly steek. Tog vind Merwe Scholtz in sy Amsterdamse intreerede (1959, herdruk in 1975) dat die woord *blond*, wat normaalweg op 'n menslike attribuut van toepassing is en hier die veld beskrywe, problematies is en dat dit afbreuk doen aan die kwaliteit van die eenheid van die gedig (1975: 51). Die vereenselwiging van *blond* met *veld* in die eerste strofe is naamlik vir hom, as mens nie na die visuele aanbod van die gedig kyk en die dubbelpunt raaksien nie, allesbehalwe voor-die-hand-liggend. Daarbenewens vind hy die keuse van *blond* as verwysing na die wintergras besonder ongelukkig aangesien mens die woord eerder met jeugdigheid en krag as ouderdom assosieer. Die woord *blond* sou dus aan die graftoneel 'n groot deel van sy troosteloosheid ontneem (1975: 50). Verder argumenteer Scholtz dat die sintaktiese aanbod "'n reeksformule suggereer, 'n verband a-b-c-d, wat in feite nie aanwesig is nie" (1975: 50). Die dubbelpunt moet volgens Scholtz "te veel op hom neem. 'n Mens sou byna kan sê dat hy die interpretasie van *blond* en *veld*

op die teks moet afdwing" (1975: 51).
Ernst Lindenberg stem nie met hierdie lesing van Scholtz saam nie. Hy meen dat "blond" as menslike attribuut tog passend is aangesien dit aansluit by die "intiem vertroude omgewing waarna (die balling) verlang het en wat by die herkenning ook vreugde wek, hoewel nie onvermengd nie" (1965: 42). Die keuse van die woord *blond* help dan so om "'n vreemde vermenging van blydskap en smart te suggereer". Lindenberg wys daarop dat dit 'n sleutelwoord is waarsonder die gedig veel van sy trefkrag verloor (1965: 42).
Ek wil by hierdie interpretasie van Lindenberg aansluit, maar aanvoer dat hy nie ver genoeg gaan nie. Daar is myns insiens meer in die gebruik van die woord *blond* te lese as waarvoor hy wil toelaat. Die voor-die-handliggende assosiasie wat die woord *blond* by mens oproep is immers die kleur van iemand se hare. Hierdie assosiasie word dan ook versterk deur die besonder opvallende alliterasie van *blond* en *blou* aangesien dit die twee woorde met mekaar in verband bring en mens dadelik aan blonde hare en blou oë laat dink. Teen die tyd dat mens by die einde van die tweede reël kom:

> Dis die blond,
> dis die blou:

is dit dus logies dat mens ná die dubbelpunt iets meer omtrent een of ander persoon met blonde hare en blou oë sal verwag. Dit is myns insiens juis die wyse waarop mens dan gekonfronteer word met iets anders as wat mens verwag, naamlik dat die blond en die blou 'n beskrywing is van die landskap en nié van 'n mens nie, wat aan hierdie reëls hul besondere effek verleen.
Dit is nie moeilik om hierdie assosiasie met blonde hare en blou oë wat die beginreëls oproep, by die res van die gedig te integreer nie. Lindenberg doen dit in 'n mate deur die positiewe assosiasie van *blond* en *blou* op die landskap oor te dra: "die uitgestrekte blond en blou van die (Hoëveldse) natuur is immers vir die balling deel van die intiem vertroude omgewing waarna hy verlang het" (1965: 42). Tog vind hy dit nodig om te argumenteer dat *blond* nie noodwendig 'n menslike attribuut hóéf aan te dui nie (1965: 41). Ek wil argumenteer dat die woord juis as verwysing na 'n menslike attribuut gepas gevind kan word. As mens kyk na die ontvouing van die eerste strofe, kan mens naamlik 'n progressie daarin sien: eers die woorde *blond* en *blou* wat aan 'n persoon laat dink, en dan, ná die dubbelpunt, word hierdie verwagting gekorrigeer. Dan vind mens uit dat dit nie iemand met blonde hare en blou oë is wat beskryf word nie, maar net die veld en die lug en dis al. Die twee openingsreëls laat mens iets anders, iets méér, verwag as wat daar op die ou end is. Die frustrasie van mens se verwagting word dan ook treffend onderstreep deur die strofe se slotwoorde: "dis al". Die oorgang van blond en blou na veld en lug is daarby ook 'n vooraf-

skaduing van wat later in die gedig gaan volg – dit suggereer reeds 'n proses van verwagting en ontnugtering wat besonder treffend pas by die gemoedstoestand van 'n teruggekeerde balling wat miskien verwag het om 'n geliefde ('n vrou met blonde hare en blou oë, of dalk 'n kind) uiteindelik weer te sien en dan moes ontdek die persoon is dood. In plaas van iemand met blonde hare en blou oë is daar net die kleur van die veld en die lug (wat skrynend herinner aan dit wat juis nie meer daar is nie) en die graf in die gras en dis al.

Daarmee word een van Scholtz se besware dan ook beantwoord. Hy vind dit naamlik problematies dat "die sintaktiese neweskikking onder dié omstandighede (die a-b a-b parallelisme van die eerste vier reëls) 'n reeksformule suggereer, 'n verband a-b-c-d, wat in feite nie aanwesig is nie" (1975: 50). Hierdie stelling dat dit "in feite nie aanwesig is nie" word immers duidelik verkeerd bewys as mens net, soos ek voorstel, 'n progressie in die eerste vier reëls raaksien van blond en blou na veld en lug.

'n Mens sou kon byvoeg dat dit nie net tussen die blond en die blou enersyds en die veld en die lug andersyds is dat daar 'n interessante verband gevind kan word nie, maar ook tussen die twee strofes van die gedig. Soos wat die woordpaar *blond* en *blou* met sy opvallende alliterasie ge-eggo word deur die (heel gepas) yler alliterasie van *veld* en *lug*, toon die twee strofes ook 'n treffende parallel – die herhaalde begin van reëls met "dis ..." en die wyse waarop beide strofes eindig met "dis al". As mens eers die ooreenkoms tussen die eensame vlug van die voël bo in die lug en die (eensame) balling by die graf raakgesien het, is dit glad nie so vergesog dat iets van die gestorwe geliefde se blonde hare en blou oë in die kleure van die landskap weerspieël word nie.

Dit is egter nie ál nie en by so 'n alternatiewe "close reading" van die gedig wil ek dit ook nie laat nie. Daar is naamlik iets eksemplaries omtrent die wyse waarop Scholtz en Lindenberg die woord *blond* benader. Beide neig om baie dig by die teks te lees en nie in te gaan op dit wat nié daar staan nie. Hul interpretasies dateer uit 'n spesifieke periode waarin "close reading" aan die orde van die dag was en die invloed van die "New Criticism" en die Russiese Formalisme is by veral Scholtz heel duidelik te bespeur. Scholtz voer die "New Criticism" benadering tot 'n ekstreem wanneer hy vereis dat "Dis al" heeltemal op sy eie, buite die konteks waarbinne dit geskryf en gepubliseer is, moet kan staan. Hy vind "daar is natuurlik geen beswaar daarteen dat iemand, dat almal die gedig **ervaar** in verband met die Tweede Vryheidsoorlog nie ... Maar ons mag daarom nog nie die persoonlike of nasionaal mede-ervaarde situasie deel maak van die gedig self nie" (1975: 48). Dít gebeur volgens Scholtz wanneer die Afrikaanse leser aanvaar dat die balling waarvan daar in die gedig gepraat word, 'n krygsgevangene is wat ná die Boere-oorlog teruggekeer het terwyl die gedig nie praat van "teruggekom" nie maar van "gekom". Dit is, argumenteer

Scholtz, meer korrek om, soos 'n Nederlandse leser dan ook gemaak het, die graf in "Dis al" te sien as dié van 'n geliefde wat in die vreemde begrawe is en deur 'n balling daar opgesoek word.
Lindenberg verwerp hierdie argument. Volgens hom is die ruimte van waaruit die Afrikaanse spreker praat sodanig dat mens in hierdie geval sal verwag dat **gekom** as "teruggekom" verstaan sal word (1965: 40). Uit die wyse waarop hy hom op die oriëntasie van die Afrikaanse leser beroep, blyk dat Lindenberg nie die norm van die selfgenoegsaamheid van die gedig heeltemal so ver as Scholtz voer nie.
En tog wil Lindenberg met Scholtz se basiese premis akkoord gaan. Die betrek van die ruimtelike oriëntasie van die Afrikaanse spreker is volgens hom "geen beroep op agtergrondskennis nie, maar 'normale' verswyging van die oorbodige" (1965: 40). Ewe versigtig formuleer hy wanneer hy vervolgens skryf: "Die woord 'balling' hoef nog nie noodwendig 'n Boere-krygsgevangene aan te dui nie, reg genoeg, maar mag ons dié moontlikheid sondere nadere ondersoek verwerp?" (1965: 41). "Met die kriterium van 'selfonderhoudendheid' sal 'n mens moet lig loop," skryf hy, "wil jy nie die baba saam met die badwater uitgooi nie" (1965: 41).
Hierdie versigtigheid om te ver van die norm van "selfonderhoudendheid" af te wyk, lyk vandag, noudat die nosie van intertekstualiteit gangbaar geword het, ietwat gedateerd. Daarby kan mens daarop wys dat Lindenberg, soos ons hierbo gesien het, dit tog nodig gevind het om die interteks van die Afrikaanse leser se verwagtingshorison te betrek om te verduidelik waarom **gekom** as "teruggekom" gelees kan word. Ook wanneer hy die "balling" as (moontlik, ondere andere) 'n "Boere-krygsgevangene" sien, wend hy hom tot die tydgenootlike Afrikaanse leser se verwagtingshorison. Die voor-die-hand-liggende vraag wat in hierdie verband by mens opkom is: waar hy argumenteer by sy lesing van **gekom** as "teruggekom" dat dit "maar 'normale' verswyging van die oorbodige" is, sou mens nie dan ook dieselfde kon sê van ander agtergrondskennis wat mens by die gedig sou kon betrek nie?
Voordat ek die saak vir 'n intertekstuele lesing van "Dis al" verder voer, wil ek egter wys op nog 'n kenmerk van Lindenberg en Scholtz se benaderings wat tipies is van die era waarin hulle lees. Lindenberg se huiwering oor agtergrondskennis hou naamlik verband met 'n kriterium van universaliteit. Hoewel hy nie die moontlikheid dat die "balling" 'n Boere-krygsgevangene is, wil verwerp nie, is dit vir hom belangrik dat dit nie 'n Boer hóéf te wees nie. "Is dit vir die waardering van die gedig werklik ter sake of dit 'n Afrikaanse of Russiese balling is? Of dit die Anglo-Boere-oorlog is of die Frans-Pruisiese?" skryf hy. En: "sou Celliers in dié geval dan nie weggekom het van die lokale (sonder om sy konkrete beelding prys te gee) nie?" (1965: 40). Lindenberg wil nie méér toegewings maak aan die konteks waarin die gedig gepubliseer is as wat vir hom absoluut nodig is nie; uiteindelik wil hy aan die gedig 'n universele betekenis gee wat wegkom van die "lokale".

Selfonderhoudendheid en universaliteit blyk die standaarde te wees waaraan die meriete van 'n gedig deur Scholtz en Lindenberg gemeet word. Daarteenoor wil ek argumenteer dat dit juis die teenoorgestelde is, naamlik die spesifieke historiese betekenis van 'n gedig soos "Dis al" (wat dit gehad het vir die Afrikaanse lesers vir wie dit geskryf is), wat aan die gedig sy besondere trefkrag verleen. Om die gedig teen die agtergrond van sy tyd en plek te lees, is dan ook wat die Afrikaanse leser, soos Scholtz dadelik toegee, sal neig om te doen. Vóór Scholtz en Lindenberg is dit immers wat die kritici ook gedoen het. Vergelyk byvoorbeeld Rob Antonissen se kommentaar op die gedig in sy literatuurgeskiedenis:

> Die wydvertakte leed van 'n grondig geskokte volk word opgevang in die paar enkelvoudige impressiemomente van "Dis al"; dit het die trefkrag van 'n inkantasie-formule, by Celliers ewe seldsaam as die snik van gebrokenheid. (g.j.: 97)

Antonissen lees intertekstueel – hy betrek die historiese interteks. Dit is juis in die verhouding van teks tot interteks dat die trefkrag van die gedig volgens hom geleë is – die wyse waarop "die paar enkelvoudige impressiemomente" 'n historiese gegewe, die emosie van die volk, "opvang".

Ek wil hierby aansluit en aanvoer dat dit juis die rykheid is van intertekstuele gegewens wat sinvol by hierdie gedig betrek kan word, wat dit so treffend laai met emosionele betekenis. Dit is interessant om in hierdie verband "Dis al" te vergelyk met "Terugkeer" – 'n ander gedig uit dieselfde bundel van Celliers wat nie ewe populêr geword het of ewe hoog deur die kritici aangeslaan is nie. Daarvan die drie slotstrofes:

> Ek kom van Bermuda, ek kom oor die see,
> om my land en my bruid weer my liefde te gee ...
> Hul wys my die huis, in sy as en sy puin:
> hul wys my jou eensame graf in die tuin.
>
> En as grafteken bo staat die einste steen
> waar ons so op gesit het, met hande ineen; –
> die bome ontblote van bloeisel en blaar,
> die voëltjies gevloë – net ekke nog daar.
>
> Elke jaar as die somer die bloeisel weer bring,
> dan sit ek graag daar as die voëltjies so sing –
> die veld, so wyd soos ons liefde, omheen
> van die wêreld vergete, ons tweetjies alleen!

Hier vind mens 'n soortgelyke situasie as in "Dis al" met 'n krygsgevangene wat na die oorlog terugkeer maar hier word heelwat van die "oorbodige" uitgespel wat "Dis al" met sy min woorde ongesê laat. In die korter gedig is daar net 'n graf in die gras – waarmee nie verder hoef gesê te word dat die plaashuis waarskynlik afgebrand is en dat die graf nie versorg is nie.

Die graf in die gras sluit dan ook aan by 'n tipiese situasie waarin die teruggekeerde krygsgevangene moes ontdek dat sy vrou intussen in die konsentrasiekampe dood is. As mens hierdie gegewens uit die historiese interteks betrek, verkry die slotreëls van die twee strofes,

dis al.

'n veel sterker betekenis (vergelyk hier ook F.E.J. Malherbe (1952) se repliek op Scholtz). Dit word 'n treffende "understatement" waarin opgevang word nie net die ontnugtering van 'n Boer wat terugkeer en vind dat sy geliefde na wie hy so lank terugverlang het, dood is nie, maar ook die diepe verontwaardiging van die Afrikaner destyds oor veral die lot van die vrouens en kinders in die konsentrasiekampe. En dan is daar ook die verslaenheid van die boere dat hulle die oorlog waarvoor hulle soveel moes verduur, verloor het, wat meeresoneer. Dit is 'n gedig wat, kripties soos wat dit is, uiteindelik uitgroei tot 'n kragtige samevatting van verskillende sake wat swaar geweeg het op die destydse gemoed van die Afrikaner. Dit is inderdaad, soos Antonissen dit dan ook opsom, "die wydvertakte leed van 'n grondig geskokte volk" wat treffend in die woorde "dis al" opgevang word. Dat die formalistiese "prac-crit" benadering tot die lees van poësie, veral in die hande van kritici soos Scholtz en Lindenberg, 'n besondere bydrae gelewer het tot die Afrikaanse literatuurkritiek, is nie te betwyfel nie. Dit het ons immers geleer om fyn te lees en die fyner nuanses van ons poësie beter te kan waardeer. Dit is juis op hierdie benadering dat ek my beroep wanneer ek die woorde **blond** en **blou** hierbo interpreteer. Noudat ons die fynlees gewoond geraak het, is dit egter myns insiens tyd om vanuit hierdie agtergrond weer te kyk na die intertekstuele leeswyses van vroeëre kritici soos Antonissen omdat dit die "close reading"-benadering ryklik kan komplementeer. En waar sekere gedigte geredelik op hul eie kan staan en in terme van die een of ander universele boodskap geïnterpreteer kan word, is daar weer andere wat wen aan rykheid wanneer mens hulle, soos in die geval van "Dis al", in hul historiese konteks integreer. Dis nie dat die universele in 'n gedig (dit wat relatief selfgenoegsaam is daaromtrent) so verlore sal gaan nie; die universele wen daarby as dit in sy histories spesifieke gedaante teruggevind word en myns insiens kan dit op dié manier sterker tot mens spreek.

Bibliografie

Antonissen, Rob. g.j. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede.* Kaapstad, ens.: Nasou Beperk.

Lindenberg, E. 1965. Bont en blou. *Onsydige toets.* Kaapstad en Pretoria: Academica.

Malherbe, F.E.J. 1952. Hoe lees ons? In: *Ons eie boek.* 18(3): 14-16.

Scholtz, Merwe. 1975. In en om die gedig. *Herout van die Afrikaanse Poësie en ander opstelle.* Kaapstad: Tafelberg. (Inaugurele rede, Universiteit van Amsterdam, aanvanklik gepubliseer 1959 deur Human & Rousseau, Kaapstad.)

Universiteit van die Witwatersrand

Christo Oosthuisen
Die skepping van 'n ontskepping
of
Hoe die skrywer van sketse deur 'n woord ondermyn is

Die skrywer van sketse staar na die skerm van sy Sunrace draagbare rekenaar (Hyperbook 3000-reeks) voor hom. Hy probeer aan iets dink om oor te skryf op sy Wordperfect woordverwerker (in die lêer getiteld "c:\wpwin\f", waar 'f' staan vir file omdat die skrywer van sketse nie geweet het wat anders om die dokument te noem nie). Hy lees die woorde op die skerm vir die soveelste maal terwyl die een of ander hartstogtelike nokturne van Chopin oor die oorfone van sy Panasonic walkman speel:

Die skepping van 'n ontskepping
of
Hoe die skrywer van sketse deur 'n woord ondermyn is

Die skrywer van sketse staar na die skerm van sy Sunrace draagbare rekenaar (Hyperbook 3000-reeks) voor hom. Hy probeer aan iets dink om oor te skryf op sy Wordperfect woordverwerker (in die lêer getiteld "c:\wpwin\f", waar 'f' staan vir file omdat die skrywer van sketse nie geweet het wat anders om die dokument te noem nie). Hy lees die woorde op die skerm vir die soveelste maal terwyl die een of ander hartstogtelike nokturne van Chopin oor die oorfone van sy Panasonic walkman speel:

Waaroor kan ek tog 'n skets skryf, skryf die skrywer van sketse op sy Wordperfect woordverwerker. Die impressie van 'n vrou in 'n kar in skakerings van grys is klaar geskryf, wat anders bly oor? Die annihilasie van die skrywer van sketse? Die annihilasie van die skets? Die begin van die verdere avonture van die skrywer van sketse? Wat?

*

(Een week later)
Die skrywer van sketse skryf 'n skets oor die skryf van 'n skets: 'n metaskets dus (omdat die skrywer van sketse nie meer 'n idee het waaroor om te skryf nie).
Die skrywer van sketse skryf 'n negasie, 'n nihilasie (die skrywer van sketse haal sy vingers van die sleutelbord af: is dit die regte woord om te gebruik? Hy vat sy woordeboek en soek die woord 'nihilasie' op; al wat hy kry is die

woord 'nihilisme': "rewolusionêre leer eertyds in Rusland wat die maatskaplike orde wou omverwerp; verwerping van bestaande godsdienstige of sedelike opvattinge").
Die skrywer van sketse skryf 'n onsedelike skets, 'n skets bedoel om die bestaande sosiale orde omver te werp (die skrywer van sketse krap weer kop. Wil ek 'n rewolusie tot stand bring? Kan tog nie wees nie. Ek was nog nooit betrokke by enige politieke misdrywe nie; waarom sal ek nou die regering wil ondermyn? Die skrywer van sketse trek weer sy woordeboek nader en soek hierdie keer die woord 'sede' op: "instelling of handelswyse wat as tradisioneel en goed beskou word deur 'n volk of groep; landsgewoonte").
Die skrywer van sketse raak bekommerd. Dinge lyk sleg. As dit so aangaan sal hy as landsverraaier gebrandmerk word en ter dood veroordeel word, en dit moet ten alle koste vermy word. Maar hy het nou eenmaal die woord 'nihilasie' gebruik, en 'n skrywer moet getrou bly aan sy woorde. 'n Ander uitweg sal gevind moet word.
Die skrywer van sketse dink: is dit werklik my woord? Is die woord werklik tiperend van my, van wat ek is? Waarom het ek die woord gebruik? Is dit nie omdat ek die woord dalk iewers gehoor het, en bloot net omdat ek van die klankkwaliteit gehou het besluit het om dit self eendag in een van my sketse te gebruik nie? Maar waar het ek dit dan die eerste maal gehoor, en is daardie persoon by wie ek dit gehoor het die skuldige, die een wat die bestaande orde omver wil werp, of het daardie persoon ook die woord iewers anders gehoor en besluit, na aanleiding van die klankkwaliteit, om dit in 'n gesprek te gebruik? As dit wel die geval is (wat heel moontlik is) moet die skepper van die woord in die hande gekry word, die eintlike persoon wat die sosiale orde omver wil werp en saam met dit gesorg het dat ander ook die sosiale orde omver wil werp omdat hulle sy woord gebruik (alhoewel dit net na aanleiding van die klankkwaliteit is).
Die skrywer van sketse staan op en loop na die boekrak. Sy oë gly oor die titels van die boeke, maar nêrens lees hy die woord 'nihilisme' raak nie. Hy raak desperaat. Die enigste woord wat naastenby soos 'nihilisme' lyk is 'Nietzsche', maar dit is net die eerste twee letters wat ooreenstem en so onwetenskaplik kan hy nie te werk gaan nie.
Wat nou gemaak? (Die skrywer van sketse besluit om sy getroue **Webster's** ensiklopedie te raadpleeg, waar hy die woord 'nihilist' opspoor: "member of a group of Russian revolutionaries in the reign of Alexander II 1855-81. The name, popularized by the writer Turgenev, means 'one who approves of nothing' (Latin *nihil*) belonging to the existing order. In 1878 the Nihilists launched a guerilla campaign leading to the murder of the tsar in 1881.")
Die skrywer van sketse raak paniekbevange. Nou is hy nog meer in die moeilikheid. Hy kan nie die skepper(s) van die woord in die hande kry nie (hulle is al meer as 'n eeu gelede dood), en verder het hul aksies gelei tot

die dood van hul staatshoof. Wat meer is, hulle is direk verantwoordelik gewees vir die dood van die leier, wat beteken dat hy (skrywer van sketse) ook direk verantwoordelik sal moet wees vir die dood van 'n staatshoof. Twyfel bewys dat hy 'n nihilis is (alhoewel dit gegrond kan wees op die klankkwaliteit van die woord), en, aangesien die oorspronklike skeppers van die woord nie opgespoor kan word nie, sal sy aksies, na aanleiding van die skryf van die woord 'nihilasie', direk tot gevolg moet hê die dood van 'n staatshoof. Verder sal hy moet sorg dat hierdie aksie van hom (die skryf van die woord 'nihilasie') aanleiding gee tot die opkoms van 'n rewolusie, wat sal sorg vir die totale ondergrawing van die bestaande sosiale orde. Ook verklaar die ondergetekende (die skrywer van sketse) dat hy alle instellings of handelswyses wat as tradisioneel en goed beskou word deur sy volk in hul totaliteit verwerp, asook sy bereidwilligheid om sy lewe op te offer vir die saak van die nihiliste.
Geteken te Pretoria op hierdie vier-en-twintigste dag van die maand Junie, negentien vier-en-negentig (24 Junie 1994). As getuies sal dien die Nihiliste van die jare agtien agt-en-sewentig tot en met agtien een-en-tagtig (1878-81), asook die lêer getiteld "c:\wpwin\f" in die skrywer van sketse se Sunrace draagbare rekenaar (Hyperbook 3000-reeks).
[N.S. Die skrywer van sketse is 'n week na die skryf van bogaande skets opgeneem in Weskoppies hospitaal, nadat hy hom vrywillig by die hospitaal kom aanmeld het. Hy het verklaar dat hy onbevoeg is om verder as lid van die gemeenskap te funksioneer, aangesien hy na die totale ondergrawing van die bestaande sosiale orde streef. 'n Paar dae na sy opname in die hospitaal het die skrywer van sketse hom gekeer tot die dekonstruksie, waarna hy homself beywer het vir die totale annihilasie van die geskrewe woord. 'n Maand daarna, tydens 'n gesprek met een van sy mede-dekonstruktici (hoe ver mens ook sinne wat net uit konsonante bestaan 'n gesprek kan noem) het die skrywer van sketse eensklaps ophou praat, en tot van dag toe nog nie 'n dooie woord gesê nie.]

Sarina Dönges

Paranoiëde skisofreen

Dokter God

Op my kaart staan
ek is hier, want ek is
stukkend in my kop
m.a.w. my varkies is op reis
buite my klapperdop
(ons fop hulle lekker!)
as hulle maar kon hoor
hoe gabriël in my sing;
dat ek die matriks is
van U gesogte eiendom.
U blom uit die kristal-
vase van my oë groei U
die dag vol, my grasgroen
christus, maar hulle bly on-
bewus van my nimbus
niemand het 'n nosie
dat ek die uitverkore draer
van hulle ewigheid is,
dat U briljante skoenlappers
fladder deur my kop.
hulle hou my dop
soos voyeurs, ek weet
hulle wil gedagtes steel
my privaatste drome uitsaai.
die nagsuster wag
dat slaap my oorrompel
hulle konkel almal saam
wil 'n Daisy op my trek
en my Jesus vermoor,
maar ek hoor U stem klok-
helder in die diaboliese sfeer.
sondeer hul met U lem
wakker hulle in U op
dat hulle kan luister
hoe U in koppe klop
klop klop klop.

Swangerskap

pas het ek verdwaas verneem
die bevalling word waar-
geneem deur dr. Hambidge
en dat De Lange assisteer.
soos 'n oog knip teen gevaar
wil ek my lede sluit
die breek van vrugwater keer.
reis jy voorlopig ligweg
deur prenatale waters
verken die buikgrot
my gewebde weekdier,
jou groei is skaars bewus
in die germinale fase
trossie aan 'n dun rank geheg
en ek stoei nageboorte-angs,
kramp by die gedagte
dat iemand jou beseer
jou broos fontanel.
sy gryp straks 'n skalpel
i.p.v. 'n klamp of besluit
op 'n epiduraal of induksie
terwyl ek vermoed jy sal
te lywig wees vir die geul
jy verg 'n keisersnee.
wat as die sonar registreer
jy is abnormaal, aborteer
die fetus in die baar-
moeder gekwes of prematuur
beur jy na die skelskerp lig?
dié broeikas van gedagtes
smoor. jy is nog veilig
in holtes van die lyf
my lief, 'n klein vrug ingeleg.
ek sal jou preserveer
totdat ek oopgespalk
voor instrumente lê
en jy bloedig skree.
dan sal ek weet: die lyf
was wieg of katafalk.

Apostaat

hiermee my apostaat:
ek het nie Jobsgeduld
of uitsonderlike talent
om soos Paulus in sy sel
juigliedjies te komponeer
terwyl die sonsepsis
oopbars op die vloer.
ek het my vonnis uitgedien
gaan voortaan met varke boer.
bêre U silwerware en damas
vir die wat terugsluip
na U huis in Gouestraat,
ek is nou renegaat.

Ronel Ward
Die minnares in T.T. Cloete se *Idiolek*

Daar is talle gedigte binne die Cloete-oeuvre waarin die vrou die passiewe objek van die man se seksuele begeertes is, terwyl hy die fokalisator is deur wie se oë die leser die vrou waarneem (vergelyk in dié verband ""vrou en "mooi marilyn monroe foto in rooi"). In die afdeling "life is in the eye of the beholder" uit Cloete se vierde bundel, *Idiolek*, is daar egter twee gedigte waarin die vrou self as fokalisator optree. In die eerste gedig, "Olympia word wakker" (p. 40), is daar steeds 'n manlike spreker aan die woord, maar dit is die vrou se sintuiglike waarnemings wat in die gedig weergegee word.

Olympia word wakker
Advertensie

Die fles lê op oogafstand.
Sy kyk hand oor hand,
voel haar nakend beweeg
in haar yl sinlike nagklere. Haar gesig
ondersoek die vertrek.
Die drambuiefles lê leeg
op sy sy. Die oog maak die dooie lewendig:
hy lê rond bloot en oop
glasstyf ontlyf 'n fallus uitgestrek
sy lengte na haar gerig,
'n snuffelende uitreikende loop.
Sy laat 'n druppel langsaam uitlek.

Soos daar uit die motto van die gedig afgelei kan word, kyk die spreker in die gedig na 'n advertensie. Dat dit 'n advertensie op die televisie of in die bioskoop is, en nie byvoorbeeld in 'n tydskrif nie, kan afgelei word uit die feit dat tydsverloop gesuggereer word.
Die titel, "Olympia", verwys moontlik na die nimf van die stad Olympia wat aan die voet van die bergreeks Olympus geleë is. Die *Chambers English Dictionary* (1988) gee as een van die moontlike verklarings van die woord "nymph" die volgende aan: "a young and beautiful maiden".
Met die titel word daar egter ook teruggespeel op twee Afrikaanse gedigte, beide met die titel "Olympia", wat verwys na 'n skildery van die Franse skilder Manet met dieselfde titel. Die een Olympia-gedig is van Johan van Wyk uit sy bundel *Heldedade kom nie dikwels voor nie* (1978), die ander van Johann de Lange uit sy debuutbundel *Akwarelle van die dors* (1982). In laasgenoemde gedig word die vrou beskryf as "wawydwakker", 'n gedagte waarop daar in die titel van die Cloete-gedig, "Olympia word wakker", teruggespeel word. In beide die Olympia-gedigte word daar verwys na die vrou se naakte liggaam en na

haar skoonheid wat ook duidelik blyk uit die skildery self waarvan daar 'n afdruk verskyn in Kurt Martin se boek *Edouard Manet* (1959). Uit die titel van die gedig "Olympia word wakker" kan daar dus afgelei word dat dit in die gedig om 'n jong, sensuele vrou gaan. Hambidge (1994) wys in haar artikel "Die Olympia-skildery in twee Afrikaanse gedigte, of meer ..." daarop dat Manet se Olympia "kennelik 'n courtisane van die Paryse wêreld" is. Sy is "selfversekerd, uitdagend en eroties". Die indruk word geskep dat sy onafhanklik is en heeltemal in staat daartoe om na haarself om te sien as dit by die manlike geslag kom. Cloete se Olympia vertoon raakpunte met die vroue in die twee Olympia-gedigte, asook met die vrou in Manet se skildery; die Cloete-gedig is egter nie 'n beskrywing van die skildery nie en daar blyk geen verdere sprake van 'n verwikkelde dialoog met die ander twee gedigte te wees nie.
Die naam Olympia roep verder die opera van Jacques Offenbach (1819-1880), *Les Contes d'Hoffmann* op. Die eerste beweging handel oor 'n meganiese pop, Olympia, wat as 't ware lewendig word wanneer sy opgewen word. Hoffmann is dadelik beïndruk en raak verlief op haar. Sy bewondering neem toe as hy 'n towerbril opsit wat aan hom verkwansel word met die doel om hom verder te mislei (*Kobbé's complete opera book* 1961: 784). Die verband tussen die gedig en die opera is nie net geleë in die naam, Olympia, nie; die feit dat Olympia lewendig word in Hoffmann se oë, sluit aan by die titel van die afdeling, "life is in the eye of the beholder". Hoffmann wek haar tot lewe as gevolg van die wyse waarop hy na haar kyk deur sy towerbril, net soos Olympia in Cloete se gedig in die oë van die spreker ontwaak en op 'n bepaalde manier handel.
In die eerste reël van die gedig word die teenwoordigheid van die vrou nie eksplisiet genoem nie, maar gesuggereer deur die verwysing na "[d]ie fles" wat op "oogafstand" lê, by implikasie, van haar af. Die woord "oogafstand" is nie net 'n aanduiding daarvan dat die fles binne haar gesigsveld is nie, maar roep onwillekeurig ook die woord "oogvlak" op wat sou beteken dat die vrou op dieselfde vlak as die fles is en dus waarskynlik lê. Die gedagte dat sy die fles bekyk of "beoog" word ook met die woord "oogafstand" voor die gees geroep. As gevolg van die feit dat die vrou se teenwoordigheid in die eerste reël verswyg word, kan dit ook op die spreker in die gedig betrekking hê wat op voyeuristiese wyse die toneel op die skerm waarneem. Reeds in reël 1 is die leser dus bewus van die feit dat die teenwoordigheid van twee waarnemers gesuggereer word.
Hoewel die leser die advertensie deur die oë van die spreker in die gedig waarneem, versterk die woorde "[s]y kyk" aan die begin van reël 2 die gedagte dat die vrou self ook 'n waarnemer of "beholder" is. Die frase "hand oor hand" word gewoonlik in 'n vaste uitdrukking saam met die woord "toeneem" gebruik; hier word dit as bywoordelike frase by die werkwoord "kyk" ingespan. Die indruk word geskep dat sy met haar hande voor haar uitgestrek lê en as 't ware oor haar hande na die fles kyk. Die uitdrukking

kan ook suggereer dat sy haarself in die rigting van die fles voortsleep, byna asof sy desperaat is om daarby uit te kom, maar nie die fisieke krag het om vinniger te beweeg nie. Die beeld wat hier geskep word, herinner aan die talle advertensies, gewoonlik vir koeldrank, wat met hierdie stereotipe werk. Die woord "hand" wat twee keer in die uitdrukking voorkom, gee ook iets taktiel aan die moment en verhoog die sintuiglikheid van die beskrywing. Die gedagte dat die vrou in die advertensie uiters sensueel is, word daardeur versterk. Die frase "hand oor hand" suggereer binne die konvensionele konteks waarin dit gebruik word, 'n soort dringendheid wat ook die gedig binnegebring word.

In reël 3 en 4 word die beskrywing van die vrou se sintuiglike ervaringswêreld voortgesit as dit nie meer gaan bloot om wat sy met haar oë waarneem nie, maar ook om wat sy met haar tassintuig "voel". Die woord "sinlike" beklemtoon die gedagte dat daar met die sintuie waargeneem word, maar het ook die addisionele betekenismoontlikhede van "sensueel", "wulps" en selfs "wellustig" (*Verklarende Afrikaanse Woordeboek* 1993) wat vooruitwys na die wending in die gedig wat in reël 7 plaasvind.

Reël 4-6 bestaan uit twee sinne wat in kontras met die voorafgaande reël byna kortaf klink. Dit is asof daar 'n toenemende dringendheid in dié reëls te bespeur is en die spanning word versterk deur die woord "ondersoek" (r. 5) wat op agterdog of senuweeagtigheid by die vrou kan dui, byna asof sy bang is sy word afgeloer. Die woord "gesig" (r. 4) dui weer eens op die vrou se waarnemerstatus, maar verraai dalk ook die spesifieke kameraskoot wat in die advertensie gebruik word, naamlik 'n nabyskoot van die vrou se gesig.

Die noukeurige gebruik van leestekens, veral die plaas van punte aan die einde van elke sin, is deurgaans opvallend juis omdat Cloete dikwels die leestekens in sy poësie weglaat. Tot aan die einde van reël 7 lyk dit asof elke punt 'n nuwe kameraskoot of momentopname aandui. Die leser word as 't ware in staat gestel om die advertensie te visualiseer presies soos wat die spreker in die gedig dit sien.

Die wending in die gedig kom in reël 7 met die woorde: "[d]ie oog maak die dooie lewendig:". Hierdie reël sluit aan by die motto van die afdeling: "life is in the eye of the beholder". Die dubbelpunt aan die einde van reël 7 is 'n aanduiding dat dit wat volg die resultaat is van 'n waarnemingsproses waardeur "die dooie", in hierdie geval die drambuiefles, tot lewe gewek word.

In reël 9-11 word daar by wyse van progressie beskryf hoe die leë fles omskep word tot fallus. Soos in reël 7 waar daar nie van die onsydige voornaamwoord "dit" gebruikgemaak word in die verwysing na die fles nie, word daar nou ook in reël 8 daarna verwys as "hy". Ook die woord "bloot" suggereer aan die leser dat daar van vermensliking sprake is. Hierdie woord vind aansluiting by "nakend" in reël 3 en dien as

voorbereiding op die eksplisiete seksuele verwysings wat volg. Met die woorde "ontlyf 'n fallus uitgestrek" (r. 9) word die lewelose drambuiefles in die geestesoog van die waarnemer tot die manlike geslagsorgaan omskep. Die progressie gaan egter steeds voort as die fallus sonder lyf tot so 'n mate tot lewe gewek word in die oë van die waarnemer dat dit 'n soort outonomie kry: dit is "na haar *gerig"* (r. 10) en word verder beskryf as "'n *snuffelende uitreikende* loop" (r. 11) (my kursivering - RW). Die spreker gebruik hier die stereotipe van die wapen of geweer om as metafoor vir die fallus te dien.

Die punt aan die einde van reël 11 en die feit dat reël 12 met 'n hoofletter begin, dui op 'n onderbreking in die gedagtegang van die spreker en dit lyk asof daar teruggekeer word na die advertensie deurdat die eenvoudige sinskonstruksie wat in reël 1 tot 6 voorgekom het, hier herhaal word. Die sin lui egter nie: "Sy laat 'n druppel *uit die fles* uitlek" nie, en die moontlikheid bestaan dus dat die spreker in die gedig steeds die outonome fallus hier in gedagte het. 'n Ander versweë moontlikheid is dat die vrou self "'n druppel langsaam uitlek" wat op haar sterk seksuele drang na die fallus sou kon dui. Dit mag ook wees dat die spreker self seksueel geprikkel is deur wat hy sien in die advertensie. In ekstreme gevalle kan voyeurs seksueel bevredig word, bloot deur dit wat hulle waarneem (Mulvey 1993: 454).

Die vraag kan gevra word of die gedig inderdaad die perspektief van die vrou daarstel. Die titel "Olympia word wakker" suggereer dat dit wel haar oë is wat oopgaan. Dit is sy wat "kyk" (r. 2) en "ondersoek" (r. 5). Maar is dit haar oë wat "die dooie lewendig [maak]"? Volgens Grové (1986) is dit wel Olympia wat "dinge volgens eie drange herskep". In sy boek *Sexual fiction* skryf Charney (1990: 7) egter:

> The most striking feature of sexual fiction is its thorough sexualizing of reality. All perception is eroticized and the world becomes ... a theatre for the enactment of our desires ... In other words what may be perceived as external reality is really a projection of our own sexual fantasies, as these have the power to transform the literal truth.

Hoewel bogenoemde stelling vir die vrou in "Olympia word wakker" kan geld, moet daar in gedagte gehou word dat die spreker in die gedig na 'n advertensie kyk en geen toegang tot die sintuiglike of gedagtewêreld van die vrou het nie. Dit wil eerder voorkom asof die spreker sy seksuele fantasieë op die vrou in die advertensie projekteer. Hy herskep nie net die drambuiefles tot fallus nie, maar ook die vrou word omskep tot die nimf(omaan), Olympia met haar byna onbeheersde drang na die drambuiefles/fallus. Vergelyk byvoorbeeld die dringendheid wat gesuggereer word met "hand oor hand" (r. 2) en die behaaglikheid waarmee sy "'n druppel langsaam [laat] uitlek" (r. 12) as sy eindelik die fles in haar hand neem. Charney (1990: 18) laat hom as volg oor nimfomanie uit:

> Since most sexual books are written by men, they rarely project woman's tremendous orgasmic capacity, except as an expression of nymphomania, and in literature nympho-

mania is understood ... as a tribute to the man's power to arouse a woman almost to the point of madness ...

Dit mag wees dat die spreker in die gedig sy eie seksuele begeertes op die vrou in die advertensie projekteer. In ooreenstemming met die afdelingtitel, herskep hy as waarnemer die advertensie om aan sy fantasie te voldoen. Die vrou word gevolglik aan die leser voorgehou as Olympia, die sensuele vrou wat by die blote aanskoue van die "ontlyf[de]" manlike geslagsorgaan tot 'n soort nimfomanie gedryf word. Die feit dat die teenwoordigheid van 'n manspersoon ontbreek, versterk die gedagte dat dit in dié gedig by uitstek om die begeerte na die fallus gaan en nie om 'n liefdesverhouding tussen 'n man en 'n vrou nie.
In "blinde liefde van die blinde meisie" (p. 43) ook uit die afdeling "life is in the eye of the beholder" is die meisie self as spreker in die gedig aan die woord. Dit wil voorkom asof sy die enigste waarnemer of "beholder" in die gedig is. Die titel is ironies binne die konteks van die afdeling, aangesien dit die verwagting by die leser skep dat dit in die gedig om 'n meisie gaan wat fisies of figuurlik gesproke blind is, terwyl dit in die afdeling juis om visuele waarneming gaan.

blinde liefde van die blinde meisie

ek ken 'n naam
met 'n manstem
wat aan 'n liggaam

behoort wat ek nooit betas
het nie my skaam
weet hy het wat pas

in my my holte
nog onvervul
verlang na sy volte

ek sal wetende blind
hom as hy kom sekuur en gul
met my leegte vind

Hoewel daar geen aanduidings in die gedig is wat die moontlikheid weerspreek dat die meisie om wie dit gaan fisies blind is nie, kan daar uit die titel afgelei word dat dit beslis nie die enigste interpretasiemoontlikheid is nie. Die geykte uitdrukking "die liefde is blind" wat neerslag vind in die titel, suggereer dat die blindheid waarvan daar in die gedig sprake is, moontlik figuurlik van aard is. Die woord blind sou dan "sonder selfstandige oordeel" (*Nasionale Woordeboek* 1987) beteken. Dit is betekenisvol dat die titel in die derde persoon na die meisie verwys, asof daar tog, voor die gedig 'n aanvang neem en die meisie self aan die woord kom, 'n spreker aan die woord is wat insae het in die meisie se psige en kommentaar

lewer op dit wat gaan volg. Die leser word sodoende ook beïnvloed om die gedig op 'n bepaalde wyse te lees. Sou die titel na 'n meisie verwys wat fisies blind is, kan dit die leser lei om simpatiek teenoor haar te staan, terwyl dit 'n veroordelende of moraliserende toon het as dit gelees word asof daar na figuurlike blindheid verwys word.
Hoewel daar in hierdie gedig uit die staanspoor sprake is van twee persone, naamlik 'n man en die meisie wat as ek-spreker in die gedig optree, word daar bloot na hom verwys as "'n naam" (r. 1), "'n manstem" (2) en "'n liggaam" (r. 3) – hy bly dus indentiteitloos. Die feit dat daar spesifiek na sy stem verwys word, mag as aanduiding dien dat sy hom nog nooit gesien het nie, waarskynlik vanweë haar blindheid. Dat sy naam verswyg word, ten spyte van die feit dat sy wel daarmee bekend is, kan daaraan toegeskryf word dat die man se identiteit nie vir haar van soveel belang is nie. Hoewel daar in die eerste strofe na hom verwys word, geskied die progressie van "naam" na "manstem" na "liggaam" binne die eerste drie reëls. Vanaf die tweede strofe word daar bloot na die man verwys as die een wat oor *dit* (wat nooit eksplisiet genoem word nie) beskik wat sy begeer.
Hoewel dit in hierdie gedig nie om 'n "ontlyf[de] ... fallus" gaan soos in "Olympia word wakker" nie, word die grootste gedeelte van die gedig daaraan gewy om die meisie se begeerte na die manlike geslagsorgaan te beskryf. Dit wil voorkom asof haar intense verlange na seksuele omgang juis voortspruit uit die feit dat sy "nooit [sy liggaam] betas/het nie" (r. 4-5). Die blindheid waarna daar in die titel verwys word, kry hiermee 'n addisionele betekenismoontlikheid deurdat dit na 'n soort naïwiteit of onkunde by die meisie verwys. Die feit dat sy as 'n "meisie" aan die leser voorgehou word en nie as 'n vrou nie, dui op haar jeugdigheid en dra tot die idee by dat sy waarskynlik nog onervare en onskuldig is. Dié gedagte word versterk deurdat sy nêrens die vroulike of manlike geslagsorgane eksplisiet noem nie en in reël 5 spesifiek na haar geslagsorgaan verwys as "my skaam". Die woord "skaam" kan dan ook op haar skugterheid dui. Haar maagdelikheid word bevestig met die woorde "my holte/ *nog onvervul"* (r. 7-8) (my kursivering – RW).
Dit is betekenisvol om daarop te let dat die siening van manlike en vroulike seksualiteit in die gedig strook met die Freudiaanse beskouing daarvan. Volgens Freud word die klein dogtertjie by die aanskoue van die manlike geslagsorgaan bewus van die seksuele verskille tussen mans en vroue. Sy voel benadeel en sal gereeld die begeerte opper dat sy ook iets soos die penis wil hê – sy word gevolglik 'n slagoffer van "envy for the penis" (Irigaray 1993: 405). Die vrou wat in terme van die manlike geslagsorgaan beskryf as die een wat kastrasie ondergaan het en gevolglik met 'n leemte ("lack") gelaat is: "Woman's castration is defined ... as her *having* nothing. In her having nothing penile, in seeing that she has No Thing. Nothing *like* man". (Irigaray 1993: 405). Die vrou word gedefinieer in terme van iets wat ontbreek en die vroulike geslagsorgaan word beskou as "sexual void"

(Iragaray 1993: 405).
In die gedig word die vroulike geslagsorgaan beskryf as 'n "holte" (r. 7) en "leegte" (r. 12) terwyl die penis gesien word as dit "wat pas" (r. 6) en "volte" (r. 9). Dit is vreemd dat die woord "onvervul" (r. 8) met betrekking tot "holte" (r. 7) gebruik word, aangesien 'n holte of leegte normaalweg *ge*vul en nie *ver*vul word nie. Die woord "vervul" het wel as betekenismoontlikheid "vol maak", maar dan word dit gebruik met betrekking tot abstrakte selfstandige naamwoorde in 'n uitdrukking soos "met angs, droefheid vervul" (*HAT* 1994). Die ander betekenis van "vervul" is "verwesenlik" (*HAT* 1994) en dit lyk asof die woord "onvervul" juis met hierdie betekenismoontlikheid in gedagte in die gedig gebruik word. Die meisie in die gedig se "verlang[e] na sy volte" (r. 9) gaan nie net om die verwesenliking van haar seksuele begeertes nie, maar ook om die vervulling van haar vrouwees. Dit wil voorkom asof sy seksuele omgang beskou as voorvereiste vir selfverwesenliking. Hierdie gedagte strook met die bevindinge van Charney (1990: 18) oor die uitbeelding van vroulike seksualiteit in sy studie van seksuele fiksie:

> [Women are] passive/submissive creatures ... who need men to complete their being. [Woman] is ... a hole (void, gap, slit, lacuna) waiting to be filled (and thereby brought to life) by the male penis.

In die laaste strofe kom die meisie se blindheid weer ter sprake. Die woord "blind" in reël 10 roep ook die woorde "blindweg" of "blindelings" voor die gees en sluit aan by die gedagte dat die blindheid waarvan daar in die gedig sprake is ook 'n figuurlike blindheid kan wees. Die woorde "wetende blind" (r. 10) herinner aan die vaste uitdrukking "siende blind" wat beteken "nie wil sien of erken nie" (*Nasionale Woordeboek* 1987). Dit mag wees dat die meisie in die gedig besef dat dit dwaasheid is dat haar vervulling afhanklik is van die seksuele omgang met 'n man, maar dat sy doelbewus kies om daarvoor blind te wees. Dit is moontlik dat haar woorde in die laaste drie reëls 'n reaksie op die woorde van die spreker in die titel van die gedig is wat haar byna veroordelend uitmaak as 'n "blinde meisie" en haar waarsku dat die liefde blind is. Die woorde "ek sal wetend blind/hom as hy kom sekuur en gul/met my leegte vind" klink dan soos die uitdagende antwoord van die jeugdige meisie op die titel wat dalk deur 'n ouer persoon geuiter word.
Soos die vrou in "Olympia word wakker" haar weg oor die wydte van die kamer heen baan om uiteindelik aan die einde van die gedig die drambuiefles/fallus in haar hand te neem en "'n druppel langsaam [te laat] uitlek" (r. 12), onderneem die meisie in "blinde liefde van die blinde meisie" by wyse van 'n seksuele fantasie 'n soektog na die manlike geslagsorgaan en ook sy "vind" (r. 12) teen die einde van die gedig as hy 'n orgasme bereik. Die feit dat die meisie in reël 12 die man "vind", maak van haar 'n handelende subjek. Dit is egter ironies dat sy steeds as "leegte" ("lack") die man vind. Tot aan die einde van die gedig bly sy

dus reseptor. Dit is betekenisvol dat die vroulike orgasme nie in een van die twee gedigte ter sprake kom nie, maar dat sy oënskynlik haar voldoening put uit die man se ejakulasie. Dit is byna asof daar in hierdie gedigte 'n soort gerigtheid op die manlike geslagsorgaan is, ten spyte van die feit dat beide gedigte die vrou as sentrale figuur en fokalisator het en dat sy in "blinde liefde van die blinde meisie" ook as spreker optree.

Hierdie verskynsel kan moontlik verklaar word aan die hand van die mite oor die onthoofding van die Medusa deur Perseus. Meany (1993: 32) wys daarop dat dit gevaarlik is om as waarnemer van die vrou op te tree. Dit was immers dodelik om in die oë van die Medusa te kyk. Die enigste manier waarop Perseus haar kon onthoof, was om na haar weerkaatsing in sy skild te kyk. Haar blik was nie dodelik as dit gemedieer kon word en bloot as 'n weerkaatsing gesien is nie. Die beheer oor haar beeld, haar weerkaatsing in sy skild, het Perseus in staat gestel om ook op haar mag beslag te lê. Sy word gevolglik die krag van haar blik ontneem: Perseus lê beslag op die mag van waarneming en weergawe. Die Medusa word die objek van die waarneming sonder dat sy op haar beurt self kan waarneem. In beide gedigte word die vrou die mag van waarneming ontneem. Die waarnemer ("beholder") is die een wat weergee by wyse van die skryfproses. Die papier waarop die beeld van die vrou weerkaats word, is soos die skild in die mite, die plek waar die vrou gemanipuleer word. Die motto van die afdeling, "life is in the eye of the beholder", klink dan soos die oorwinningskreet van Perseus as hy die Medusa onthoof en haar die mag van observasie en dus lewe ontneem.

Bronnelys

Chambers English Dictionary. 1988. Edinburgh: W & R Chambers & Cambridge University Press.

Charney, Maurice. 1990[2] (1981). *Sexual Fiction.* Dubuque: Kandall/Hunt Publishing Company.

Cloete, T.T. 1986. *Idiolek.* Kaapstad: Tafelberg.

De Lange, Johann. 1982. *Akwarelle van die dors.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Grové, A.P. 1986. Duidelik Cloete en profiel is skerper. Diepsinnigheid, erns en rykdom in bundel. *Beeld,* 17 November.

Hambidge, Joan. 1994. Die Olympia-skildery in twee Afrikaanse gedigte, of meer ... *Tydskrif vir Letterkunde* 32 (1): 80-84.

HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 1994. Midrand: Perskor.

Irigaray, Luce. 1993[2] (1991). Another "cause" – castration. In: Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (reds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism.* New Brunswick: Rutgers, 404-412.

Kobbé's Complete Opera Book. 1961[15] (1992). London & New York: Putnam.

Martin, Kurt. 1959. *Edouard Manet. Water-colours and Pastels.* London: Faber & Faber.

Meany, Gerardine. 1993. *(Un)like Subjects. Women, Theory, Fiction.* London: Routledge.

Mulvey, Laura. 1993[2] (1991). Visual pleasure and narrative cinema. In: Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (red.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism.* New Brunswick: Rutgers, 432-442.

Nasionale woordeboek. 1987[7] (1967). Goodwood: Nasou.
Van Wyk, Johan. 1978. *Heldedade kom nie dikwels voor nie.* Johannesburg: Perskor.
Verklarende Afrikaanse woordeboek. 1993[8] (1936). Pretoria: J.L. van Schaik.

Universiteit van Stellenbosch

Joan Hambidge
Omdraai op Kromdraai*

I Slap grensdrade

Sonja Verbeek sug moedeloos. Die droogte is besig om op Kromdraai epiese afmetings aan te neem. Die plaasdiere is moeg (soos die humor in Jakop Regop se boekerubriek) en die wilgerboom treur. As 'n mens nader stap, hoor jy: "Water, water", deur sy lote tril. Sonja Verbeek is soms bekommerd oor die uitroepe. Ai, sy hoop nie die wilgerboom vertel stories rond nie. Sy raak meteens bekommerd aan haar tulband en haar flets-blou oë glim helder wanneer sy aan die oomblik dink toe die heupe van die weduwee Viljee van die plaas Toorberg soos sagte wolsakke onder haar hande gevoel het.
O daardie aand, wyl Tanja Verwaveren haar geliefde deur soveel genres deur, op haar banjo "Groen koringlande" getokkel het en wyl sy in 'n hoë falsetto-stem "drome droom ons lang groen koringlande" kerm, het die weduwee se korset geskiet. Tjoep. Sonja Verbeek, met haar wilgerboom-tulband (Hier is sprake tog van natuur-in-simpatie. Outeur), was so innig dankbaar vir die stem wat die geluid van passie gefnuik het. O dankietog, haar Tanja het indertyd gesing in die koor aan die Universiteit van Geleerdheid en Kultuur onder die bekwame leiding van die deurwinterde dirigente, Amadea du Twa, met haar lieflike porseleintandjies en wapperende serpies geknoop in 'n stywe bolla wat haar venynige gesiggie nog skerper laat lyk. O Amadea! Vrou van statuur! Sy wat deur ENIGE krisis kan kophou en selfs een aand toe haar valstande pardoems by haar mond uitgespring het, nie 'n spier verrek het nie. Sy het nog die laaste encore – weliswaar met toegeklemde kake ontvang – en eers later die aand die tande gaan soek agter 'n gordyn. (En hier, liewe leser, moet ons kortliks die plaasroman effens opsy skuif en net kortliks aandag gee aan 'n nuwe genre, te wete die Gotiese roman, *Klem-in-die-kaak*. Maar u sal begryp. Dit is net asof ons 'n bietjie afdraai op 'n sy-paadjie. Outeur).
Maar die tande kon nêrens gevind word nie. Hulle was as't ware 'missing in action'.
Amadea du Twa het haar dirigeerstokkie opgelig en kwaai gesê: "O ek hou van die reuk van napalm in die oggend."
"Dis aand, jou gek," het die tande klappertand teruggesê, maar Amadea kon glad nie die tande se taal begryp nie.
Sy is so onverrigter sake huis toe, wyl haar stel tande haar bespied soos 'n krap. En toe sy die saal verlaat, het die valstande met afgemete tred agter die gordyn verskyn.

---

* Uit *Die swart sluier* wat later vanjaar by Tafelberg-Uitgewers verskyn.

Met 'n swart pluiskuil en 'n stok soos 'n wafferse Gene Kelly het die tande begin dans. Eers stadig, toe al hoe vinniger. Daar was 'n lig op hom gefokus en hier het hy na hartelus getap-dans op "I'm singing in the rain" en allerlei bekende nommers asof hy 'n Broadway-ster was.
Toe die kerkklok twaalf slae slaan, het die hele dorp se stel valstande hulle by hom aangesluit, gefluit en klikkend begin dans oor die stoele. Nog nooit in menseheugenis was daar so 'n lekker party in P-Burg nie. Asof vooraf gerepeteer, het al die valstande presies geweet wat om te doen.
Tande du Twa het streng gesê: "En nou vir 'n danskompetisie!" Daar was fluite en gille en algehele blyke van lekkerkry. Twee allemintige tande het sig eerste aangemeld, lieflik uitgedos in 'n Fred Astaire en Ginger Rogers-aanslag. Neffens hulle het 'n ander paartjie gestaan; sterk gemoduleer op die Rio Karnaval. Daar word gerumba, gesumba, gechachacha en van puur lekkerkry het een orige danser al die verskillende tandjies losgemaak sodat hulle as't ware vir die eerste keer die vreugde van vryheid kon smaak. Almal was wenners. En almal het hulle met 'n absolute plesier oorgegee aan hierdie VERRUKLIKE aand.
Totdat Tande du Twa aankondig: "Monde toe, mense. Die klok gaan nou weer slaan." Toe's almal moeg, dog dolgelukkig huistoe. En salig onbewus van die nag se gelanterfanter, het die meeste inwoners van P-Burg die volgende oggend gaan werk. Behalwe Amadea du Twa het effens gefrons oor die tande wat skielik weer in haar mond was.
"Het ek my verbeel dat ek hulle in die saal agtergelaat het, of wat?"
Sy het nie verniet gemymer nie. Want dit was bepaald die begin van iets ongewoons en verskrikliks op P-Burg ...
En dit moet vertel word. Hoe rillend dit ookal mag wees.
Dit was asof die tande meteens bewus geword het van hul eie krag. Deur middel van morsekode het hulle aan mekaar uitgesein: Ons ontmoet vanaand na twaalf in die stadsaal. Geen eienaar van 'n stel porselein-tandjies was egter bewus van hierdie gekonkel nie. Inteendeel. Almal het voortgegaan met hul dag se gewerk sonder om die minste te vermoed van die jongste ontwikkeling op P-Burg. Trouens, as hulle maar geweet het wat aan't kome is.
Want twaalfuur die nag is daar saamgetrek in die stadsaal en Tande du Twa, 'n soort Che Guevara, het die rewolusie-in-die-kleine op die dorp gelei.
"Kyk," het hy breedsprakig gesê, "ons het ook regte. Dis nie lekker om saans in 'n glas water te slaap nie. En dis allermins aangenaam om binne-in soutwater te slaap." "Ons moet in opstand kom," klappertand almal.
"Ja!!!!," klap dit deur die stadsaal.
"Ons moet 'n soort berigte te velde organiseer. Ons moet wys wie is baas!!!"
Al die jare se besoeke aan afknouerige tandartse en al die geslaap in die knorrige monde laat die tande in eensgesindheid klik: "Ons moet wys wie's baas!"

Toe verdwyn die tande nie net meer na middernag nie, maar kom ooreen om mekaar op 'n Saterdagoggend neffens die fontein te ontmoet. (En hier het iets absoluut wonderbaarliks gebeur. Outeur) Asof almal gemesmeraais was, het niemand agtergekom dat die tande hul mond verlaat het nie. Ook het niemand opgemerk dat 'n bekende inwoner tandloos is nie!
Dit was 'n absolute moment van verblinding, daardie oomblik waaroor Jung skryf: almal in die dorp het medespelers geword ter wille van die psigiese transformasieproses!
Toe slaan die tande toe. 'n Skielike onverwagse knyp in die boud het 'n verbaasde juffrou laat omkyk – maar daar was niemand nie. In die plaaslike kafee, Die Halwe Hotdog, het 'n stuk brood sommer so woeps van die bord af verdwyn!
En ja, 'n klein Duitse sedan se wiele is sommer so so sjoep afgeblaas en die uithangbord voor P-Burg WELKOM IN ONS LIEFLIKE DORP is flenters gebreek.
Wie was hiervoor verantwoordelik?, het die plaaslike raad gevra.
Og, die tande het geklap van die lag! Hulle het net voortgegaan met hul ondermyningswerk. Veral die dikkes in die dorp het dit erg ontgeld. 'n Gewone inkopie-oggend het ontaard in 'n hellevaart.
Die laagtepunt van die tande se optrede het plaasgevind by die jaarlikse skyfskiet-kompetisie toe die TV-aanbieder, Riempies Erasmus die pryse moes oorhandig. Nou is dit 'n algemeen-bekende feit dat hierdie voorste lid van die gemeenskap 'n pruik dra. Ag, en almal weet moes hoe mense op soiets reageer: hulle maak of hulle dit nie sien nie. Maar toe Riempies met sy lieflik-sonore stem die eerste prys oorhandig aan Girlie van der Merwe (neffens haar liefling, die hoofouderling, Drumpel van Drummelen), spring 'n maaifoedie van 'n tand op en GRYP ongevraag die pruik en hardloop daarmee weg!
Daar is nie genoeg woorde oor om hierdie vernederende moment vas te vang nie. Girlie, edel en oordadig van inbors, het langs haar liefling bly staan. Sal sy ooit weghardloop van 'n skandaal? Nou met sulke vroue word ons kultuur in stand gehou. As voorste kenner van die poësie het sy ook begin opsê: "O my naakte siel wil sonder skrome in alle eenvoud ...". Haar klein mantra het helaas op dowe ore geval en Riempies het verbokkereerd voortgegaan met die prys-oorhandiging.
"Die eerste prys," het hy met stywe lippies gesê, "gaan aan ..." Verder kon hy nie kom nie.
"Amadea du Twa," het Girlie in sy oor gefluister.
"..."
"Amadea du Twa," het Girlie dringender gesê. Kyk, hierdie man moet darem nie nou sy ydelheid so belaglik maak nie!
"Die wenner van die skyfskiet-kompetisie is Amadea du Twa," kry hy dit oor sy stywe lippies. Doer in die verte sien hy hoe sy pruik soos die arme lappop in die kinderliedjie rondgeruk word.

Gelukkig red die grande dame van P-Burg hierdie onaanskoulike moment wanneer sy opstap – met linte in haar hare – om die eerste prys te ontvang. Haar kiertsregop lyf is nog regopper as gewoonlik en ja, sy onthou hoé sy daardie bul-oog getref het. Op die maat van die "Groot Mars van Aïda" is dit voorwaarts, opwaarts tot bo. Die applous is oorweldigend.
En toe Amadea naderstap om haar prys te ontvang, gebeur die verwagte-onverwagse: al die opstandige tande spring meteens orent en vorm 'n stoet wat die dame na bo dra. Ja, kuns wil inderdaad hoog reik. Die mars word al hoe dringender, die applous al hoe dawender ...
Maar Amadea, trotse vrou wat sy is, laat haar nie van stryk bring nie. Sy bly absoluut in beheer en jare later het sy in 'n onderhoud in *De Bulhond* bely: "Maar eenmaal kom die glorie weergaloos." Verder het sy die stilswye soos 'n ware adellike bewaar. In haar outobiografie *Twa tot Twa* het sy wel skerper hieroor gereageer en die dorp se medepligtiges uitgeskel. Sy het dit ook onomwonde gestel dat sy bewus was van die geweldige jaloesie op haar as voorste koorleidster van die dorp. In 'n bespreking van die boek, is daar veral hierop klem gelê.
En so van bespreking gepraat: waarom vind die Outeur dit ENIGSINS nodig om die teks so te ondermyn? Waarom vind ons die botsing van genres hier? In die Outeur se dagboek het iemand, in 'n swakgeskribbelde handskrif, die volgende inskrywing gelees:

Betekenaar/teken/teks kan beskou word as 'n intertekstuele kruispunt waarin psigologie, biografie, ideologie teenwoordig is/meespreek ...
Kristeva:
Biografie, psigologie (ideologie is onbewustelike dryfvere onderliggend aan die bewustelike, oftewel die simbolies (tekenvlak) van die teks.
Die teks het dus sowel bewustelike as onbewustelike dryfvere. Die teks kan as gevolg van hierdie skeiding as 'n gesplete sprekende subjek gelees word.
So die teks bestaan dus op twee vlakke, dit wil sê, die teks se een hand weet nie wat sy ander hand doen nie! Of: Hoe meer bewus die teks van sy grensoorskrydende, parodiese of postmodernistiese strata is, des te meer is dit onbewus van die 'ware' oortreding of dit waarteen dit in opstand kom.
Wie, mag ons vra, het die reg om die teks dan klaar te lees?
En is dit dan 'korrek' om die teks net gewoon as 'n send-up van genres te lees, of behoort ons binne-in hierdie spel ook iets méér te sien van (a) die outeur (b) die verteller (c) die karakters se verwysing/ooreenstemming met karakters uit ander romans of die (gerepresenteerde) werklik-heid.
Of is hierdie sleutels oorbodig?

Maar dis oneties om in ander mense se dagboeke te koekeloer, weet ons. En as Sonja Verbeek hiervan te hore kom, sal sy haar sterk uitspreek teen

hierdie literêre indiskresie. Sonja is inmiddels doenig in die plaasroman as genre en ons keer kortliks terug na haar en haar manewales op Kromdraai met die weduwee Viljee, die veel besonge vrou, die Donna Angelicata waaroor sélfs I.D. du Plessis 'n gedig geskryf het!
Terwyl Tanja Verwaveren die banjo verbete tokkel, het Sonja Verbeek se hande gegly oor die swak gestopte wolsak-heupe van die weduwee Viljee.
"My mens, die plaas is die plek waar alles wat primordiaal is, gebeur. Kyk na C.M. van den Heever se *Laat vrugte* ... na *Somer* ... dis boeke ... dis werklike BOEKE ... die mense veg teen groot magte ... teen die natuur ... teen die drif in hul bors en boesem ... teen oudword, teen droogte, teen die groot-groot drif wat hul dra in hul donkerste geheimenis." En hiermee klapsoen sy die weduwee Viljee, eggenote van die rykste boer in die distrik, ook bekend as Die Stoetmeester. Sy is met hom getroud na die tragiese afsterwe van haar eggenoot, meneer Viljee.
"Dink jy Bart verdink my van 'n hartstogtelike verhouding met jou?"
"My mens, Die Stoetmeester weet, maar hy weet nie dat hy weet nie."
Sonja Verbeek weet dat hy wel iets vermoed, want by die laaste pyltjiegooi-kompetisie in die plaaslike kroeg het daar onverwags 'n pyltjie verby haar kop gevlieg. Toe sy opkyk, was Bart net-net te besig om kamstig 'n drankie te drink oor die kroegtoonbank. Maar met haar rooi-bultulband het sy absoluut in beheer gebly. Sy weet na vele genres hoé om met kleinlike, jaloerse eggenotes te werk. Bart moet nie met haar skoorsoek nie. Hy sal op sy spreekwoordelike donder kry.
"O, Sonja jy is so wys, jy is so in beheer van alles. Waar kom jy aan al die wysheid?"
"Dis jare se lees en dink." Sy moet vir Bart goéd laat verstaan dat sy nie bang is vir hom nie. Die flirtasie met die klein jagse hoertjie in die kroeg sal haar troefkaart wees. Ha! En ofskoon Tanja haar éérste liefde is, een vir wie sy ALLES sal opoffer, kan sy nie haar hartstog vir die weduwee Viljee beheer nie. Sy het selfs al terapie ontvang by Dr Marius Hugo.
"Sonja, jy maak die weduwee mooier as wat sy is ... jou hartstog vir haar het te make met die literêre simbool wat sy vir jou geword het. In haar sien jy iets hoogs, iets edels. Dit is die Laura-sindroom. Petrarca het oor Laura geskryf sonder dat daar ooit 'n werklike verhouding was ... hy het haar ter wille van die poësie gedroom ..."
En selfs die werklike passievolle ontmoetings agter die skuur kon die obsessie nie stil nie. Dit het net groter en groter en driftiger en driftiger geword.
Sy het snags rukkend wakker geskrik na nog 'n droom van hoé sy die weduwee Viljee op die kikoejoe neergetrek het. Elke keer dieselfde droom: hulle kus en dan word hulle neergetrek na die sagte, sponssagte grasperk. En die kikoejoe bly so mooi in haar hare sit ...
O die weduwee!

II Sonja se veldskooldae

Die volgende oggend voor die daglumier breek, is Sonja Verbeek op die plaastelefoon. Natuurlik om in te luister na die gemeenskap se gebeurlikhede, oortredings en hartstogte. Sy hoor dat sy en die weduwee druk bespreek word en dat die droogte die tweede plek inneem. Sonja is VERSTOM oor alles wat die twee gespreksgenote weet van haar en die veel besonge weduwee. Selfs die plaasdiere, skinder mevrou Perfidia Pansegrouw, boervrou van die naburige plaas, Die osse stap aan deur die stowwe, en haar vriendin, Nada Cirlot van die plaas, Rietfontein, praat al oor dié passievolle verhouding.
Maar eer sy hierdie vraag kan beantwoord, word haar gedagtes onderbreek deur 'n wrede klop aan die deur. Doef-doef, hamer dit. En hierdie moment, ja hierdie moment sal sy nooit in haar hele dag des lewens vergeet nie.
"Sonja," brul iemand by die voordeur. Genugtig, dink sy, is dit dalk die weduwee se man? Dit kan tog nie wees nie. Weduwee beteken sy is manloos ... sy sien in haar verbeelding 'la veuve Viljee' en sy weet dat sy nog vér is van die weduwee uit haar sisteem uitkry. Sy onthou ook die nag bo die boulevard in Parys toe haar (kol)lieste oopgemaak het soos 'n passer. Buite het die verkeer rumoer in die besige Franse stad wyl Sonja Verbeek haar kennis van die Franse taal uitstal: "Soixante-neuf ... la bouche ... merci ... oh wille veuve ... mais oui ... comtesse ..." Skielik onthou sy: ek is 'n heldin in die plaasroman en daar is 'n klop aan die voordeur.
Dis die plaaslike sersant, Lenka: "Sonja, ek het slegte nuus. Tanja Verwaveren sit vas in die put op jou plaas en die werkers het my laat weet. Ons sukkel egter om haar uit te kry." Lenka is 'n man van min woorde, 'n man wat indertyd by Pramberg 'n veeskou beoordeel het en toe hy die wenner aankondig met 'n droewe stem gesê het: "By Pramberg blêr 'n moflam ..." Vir Sonja Verbeek was hierdie klein opmerking 'n moment wat boekdele gespreek het. Meteens het sy begryp: Lenka is eintlik van die annerster soort, 'n man wat in wese 'n ander man begeer. Met deernis het sy na hom gekyk en toe besef dat die vriendskap met die koppige Oom Sybrand nie net 'n vriendskap is nie. Dat hulle aandjies van armdruk en vinger-trek (og, is sy nie die voorste kampioene van laasgenoemde nie!) iets meer om die lyf het. Sy besef ook dat hulle die dag by die vendusie so mooi na mekaar gekyk het; so teer.
"Ja, ek het dit sien kom. Sy tart die gode uit ... ek het haar gewaarsku om NIE haar verspring oor die put te oefen nie. Maar sy wou nie hoor nie. Ai, dié mens-mens kan so stuitig wees."
"Haar verspring?"
"Ja, wyl ek bedags die boerdery in hierdie grootste droogte in menseheugenis probeer trotseer, oefen sy haar verspring."
"Ek begryp nie?"

"Ag, Lenka, Tanja en ek het gemeen 'n olimpiese spele in die kleine sal ons aandag aftrek van haar stowwerige droogte op P-Brug".
"Hmmm," dink hy.
"Hmmm," beaam sy.
"En Tanja ... ons moet haar red. Ek sal 'n ekspedisie reël om haar uit die put se vergetelheid en glans te red ..."
"Ja, Lenka, maar onthou net asseblief hierdie is nie 'n jakkalsjag-ekspedisie nie, maar 'n noodaksie. My arme, arme Tanja." Sonja Verbeek vee moeg oor haar hoë voorkop. Haar tulband, in die vorm van 'n droewe, treurende wilgerboom hang sommer vorentoe. En sy voel ook so skuldig oor haar verraad. Sy het haar Tanja die afgelope tyd so verneuk met die weduwee gehoor. Maar die weduwee. Dis 'n passie, 'n hartstog waaroor sy nie beheer het nie. En sy voel ook so skuldig teenoor Bart! Maar sy moet nou kop hou. Die kalf is in die put. Toe begin sy weemoedig huil oor die idioom wat so gepas is vir hierdie situasie.
"Tanja het darem water en kos. En sy is stil. Dit beteken sy is kalm." Dis die meeste wat Lenka nog in sy hele lewe gepraat het. Maar hy besef die erns van die saak en hy het ook die gerugte oor Sonja en die weduwee gehoor. Maar dis nie sy saak nie.
"Wie sal ons kry?"
"Ek sal help, en Bart natuurlik ook. Ons wag net op 'n byderwetse stoelkatrol uit B-fontein. Dit sal môre hier wees. Speurdersersant Demosthenes H. de Goede en magistraat Van der Ligt is ook hier. Omdat hul vuilspel vermoed ..."
"Vuilspel?"
"Sonja, hulle dink dat sy ingestamp is ... wel deur iemand wat haar nie goed gesind is nie en die twee manne van die gereg sal nou-nou hier wees om uit te vra."
Sonja Verbeek besef dat sy verdink word, al sê Lenka, die man van min woorde dit nie. So dit is wat die skindertonge op die dorp presteer het: om haar tot 'n amperse moordenares te verklaar! Dis natuurlik die jaloerse Bart wat hierin 'n rol vertolk. Maar sy sal kophou. Laat die manne van die gereg kom. Sy sal wys: haar integriteit staan bo alle verdenking soos die windpomp op die plaas. En Tanja sal ook mos kan getuig dat sy nie haar geliefde in die put sou stamp nie.
"Kom ons gaan kyk of alles wel is met my geliefde Tanja," sê sy daadkragtig.
"Sonja," sê Lenka gebiedend, "ons het opdrag gekry dat jy nie mag deelneem aan die ondersoek nie. Die manne van die gereg is onder die indruk dat hier vuilspel was ..."
"Ons vermoed," vervolg hy, "dat Tanja 'n saak teen jou wil maak. Dat sy vas glo jy hét in haar ingestamp."
Sonja Verbeek was nog nooit in enige van die genres so sprakeloos nie. Uiteindelik het haar geliefde Tanja téén haar gedraai. Sy kan dit nie glo nie. 'n Saak? Iewers is daar fout. Maar as gedeë boerevrou moet sy

voorwaarts: die koeie moet gemelk word, die beeste gevoer word, die eiers uitgehaal word. En ja, die windpomp sal oor hierdie trieste misverstand bly draai en draai. Maar sê nou net die hakkelende Demosthenes wéét van die weduwee? En sy en die magistraat is ook nie juis vriende nie; veral nie toe sy een aand hom (per ongeluk) na die stompie se kant handgegee het nie. O 'n boervrou met ellendes, dié is sy. Toe lui die plaastelefoon: drie langes en 'n korte. En sy weet dit is die weduwee wat wag op 'n troostende hand, 'n koesterende omhelsing.
"Hallo, Sonja Verbeek," sê sy liefies.
"Hhhallllouuu," stotter die man aan die ander kant. Dis die speurder. Groot en bonkig en hakkelend. "Kann ekkk u kommm sien?"
"Gerus." 'n Nuwe krag het sig meester gemaak van Sonja Verbeek. Sy weet presies waarom die hakkelende reus met haar, 'n woordmens, wil kom praat. "Gerus, gerus."
Sy draai terug na Lenka, wat haar aarselend dophou. Sy sien iets van 'n jakkalsglans in sy oë; sou hy kon onthou? Van 'n aand van hartstog in 'n ander genre, *Loeloedraai*, toe hy hom so dieragtig gedra het? Maar sy onderdruk alle herinneringe aan daardie aand. Haar Tanja is in die put; die weduwee is op hande en die hele plaas wag op haar leiding. Sy stap slaapkamer toe en draai die tulband met die klein windpompies om haar hoof. So besweer sy die droogte!
Lenka wag op haar. Sy het nie sy steun nodig nie.
Voor haar lê die lieflike plaas uitgestrek. O, om boer te wees!, dink sy. Verlede jaar het sy by die jaarlikse landbou-unie-fees as gasspreker opgetree en haar onderwerp was: "O om boer te wees" wat 'n maaifoedie van die eerste water (o die lul, Outeur) verander het na "O om hoer te wees!"
O die pandemonium toe die gaste dit die aand raaksien kan sy nie beskryf nie. Maar Sonja Verbeek, wat stoets sit op 'n Massey Ferguson en 'n groot vir sy skoene plaasarbeider met 'n opstopper op sy plek kon sit, het grasie en styl behou en 'n lang lesing gegee oor Germaanse klankverspringing. Sy had die hele gehoor aan haar lippe toe sy verduidelik: hoe die 'o'-klank verander na 'n 'a'-klank; en dat dieselfde hier gebeur het met die glip van 'n hand. En toe het sy verduidelik hoe dit is om as vrou 'n Vrystaatse boer en nie boerin te wees nie.
Sonja Verbeek is boer, nie boerin nie, want in die vroulike uitgang het sy 'n vermindering gesien wat haar nie aangestaan het nie.
"Ek is eers boer, dan mens; eers boer dan vrou. Ek is 'n boervroumens", het sy gedeklameer en die hele Universiteit van Geleerdheid en Kultuur het kopknikkend saamgestem oor hierdie gender-wysheid.
En ondertussen is haar geliefde in die put en sy moet keer dat die wanhoop haar nie oorval nie. As hoofverdagte in hierdie pynlike situasie, kyk sy na die lieflike landskap voor haar.
Agter haar lê die blou reekse berge soos 'n pensklavier. En o is dit nie 'n

pensklavier nie! Hier het sy al op Tanja Verwaveren se pens getokkel dat die krete van vreugde oop- en toemaak oor die berge! En ja die weduwee het sy ook in die nou dynserige vertes in gelui (en ingelyf) ...
En voor haar lê haar lieflike Vrystaatse plaas. Vol koringlande waar drome gedroom word. Beeste wei in die rustige lande en Poon en Prinses staan saam op stal. Prinses, haar stamboekmerrie, is haar trots en die hele Kromdraai is 'n plaas wat van geslag na geslag reis soos 'n skinderstorie op P.Burg: handig en ongesiens.
Vanoggend is Sonja Verbeek se fletsblou oë verdrietig. Haar geliefde Tanja is in die put vasgekeer en sy, as sy sersant Lenka reg verstaan, het haar geliefde Tanja in die put gestamp. Kyk, sy mag nou wel lanterfanter met die nuwe spitsvondige en gewillige en bedrewe weduwee Viljee, veelbesonge literêre figuur, maar dit beteken nie dat sy haar Tanja sou skade berokken het nie. En hy vermoed dat Tanja 'n saak teen haar wil maak!
Hoe sal sy haarself kan verdedig as dit uitlek (all puns intended, Outeur) van haar en die wille weduwee Viljee?
Toe skiet 'n blink plan haar binne: daardie veldskooldae toe Tanja, haar geliefde verputte (en uitgeputte) geliefde, haar so misdra het op die veldskool met niemand anders nie as magistraat Van der Ligt! Dit sal haar troefkaart wees, daardie flirtasie op die veldskool toe Tanja en hy betrap is onder die wilgerboom en sy jare daarna – as sy vies was vir Tanja – smalend sou sê, hy weet so min van vrywerk af as 'n afarm-magistraat!
Maar dat sake ernstiger sou wees as wat sy vermoed het, kon Sonja Verbeek, vrou van inbors nie nou weet nie.

III Uitspring nooientjies

Die hele dorp is inmiddels bewus van die put-sage. En, dat Sonja Verbeek onder verdenking is vir dié gemene spel. Soos in 'n Sap-/Nat-verkiesing is die verdeeldheid ernstig. Jarelange vriendskappe word verbreek, families is onrustig. Die hele dorp woel onder die aanklag. Tanja Verwaveren, geliefde nooi van Sonja Verbeek, is vermeendelik deur haar geliefde in die put gestamp.
Weens die weduwee, natuurlik.
En almal weet alles van die verhouding af. Die intiemste détails is druk onder bespreking.
Magistraat Van der Ligt is egter nie van plan om hom te laat voorskryf nie. Hy is ook salig onbewus van die feit dat algar weet van sy misstap met Tanja Verwaveren. As gedeë regsgeleerde sê hy: Hic Haec Hoc! En hy oefen sy gesonde armpie soos 'n woer-woer. O Tanja, swymel hy. Wie kon haar ingestamp het?
Demosthenes H. de Goede stap deur die strate van P-Burg en op sy trae, oënskynlik dom manier, dink hy ook aan die gebeurde. WIE KON DIT WEES?

Die diens is vir hom baie interessant en die besoek aan Kromdraai herinner hom aan sy ondersoek op Welgevonden. Hy hoop net nie hulle gaan van Sonja Verbeek 'n Azazel maak nie! Og, en daardie Welgevonden-plaas is darem ook iets waaroor 'n mens 'n artikel in die *Landbou Weekblad* kan skrywe! Daardie geïndustrialiseerde boerdery is werklik so bewonderenswaardig! As Sonja Verbeek hierdie voorbeeld gevolg het, was Tanja Verwaveren nie nou in 'n put nie.
Daardie forellemeer word deur klein lopies gevoed en die opdammingsmuurtjies – om verspoeling te voorkom – getuig ook van die briljante denke op dié plaas. Om nie te praat van die tragiese maskers op die mure nie. As hulle Tanja nie betyds red nie, sal daar ook sprake wees van tragiek op Kromdraai.
"Middag," onderbreek speursersant Lenka sy herinnering. "Ons ekspedisie vertrek nou om Tanja Verwaveren uit die diepe put te red." Sy vierwielaangedrewe voertuig staan reg met die stoelkatrol. Lenka het 'n advertensie hiervan gesien in *Die Landbou Weekblad*: "Bestel u stoelkatrol nou! Miskien land iemand op u plaas in die put. U kan met gemak opgekatrol word SONDER om u te beseer." Teen 'n billike prys word dit geadverteer langs 'n opslaan-toiletjie vir die veld. 'n Klein tentjie wat 'n mens opblaas en weer na gebruik afblaas. Sodat die privaat privaat bly.
"Sssso julle kan haar nou rrrred," stotter Demosthenes H. de Goede, dié Herkules.
"Ja, en jy kan ons kom help." Terwyl hulle uit P-Burg ry na Kromdraai, dink Demosthenes H. de Goede weer aan Welgevonden. (En ofskoon hy nie die intellek het om dit te verwoord nie, weet hy instinkmatig dat Kromdraai soos Welgevonden 'n soort mikrokosmos is, 'n plek waar die oermagte teen mekaar opgestel word. Die primordiale magte, die goeie en die bose, orde en chaos, is alles hier aanwesig. Outeur.) Hulle ry ook verby die lokasie MON REPOS, 'n bottelary en fabriek. Die dorp word goed teen die plaas afgeëts.
Die ingangspoort na Kromdraai is aanskoulik. Dit bestaan uit twee enorme, pienkgeverfde ringmure wat die hele plaas hygend omhels. Die plaas se naam is op 'n raamwerk van lieflike plastiek aangebring in Gotiese letters. Die hele opstal is kitsch Kaaps-Hollands met vars gedekte dakke en konsertina-deure. Die gewels is versier met vroueborste om die vrugbaarheid van Kromdraai te illustreer. (En jare gelede het iemand een nag die plaas se naam na Kromnaai verander. Sonja Verbeek was natuurlik onthuts hieroor. Outeur)
Die leertjies na die bo-dak word dikwels bestyg deur Sonja Verbeek wanneer sy besoeke aan die solder moet bring. Daar is palmbome, sipresbome, eikebome, perskebome, beukebome en berkebome. Toe iemand opgemerk het dat dié plaas nogals op Welgevonden lyk, het Sonja haar diep vererg. "Jock Silberstein het die idee hiér gesien."
Voor die huis is daar 'n dam met geel plastiekeende en ja, 'n Dallas-agtige

waterval wat bruisende pienk water oor en oor uitspuit. Die water word uit die put gekry. Uit daardie put waar Tanja Verwaveren nou vasgekeer sit. Dank vader vir haar selfoon waarmee sy lustig kan bel. Oom Sybrand uit die distrik Laat Vrugte het ook aangebied om hulp aan te bied.
Weliswaar het Kromdraai tog 'n outydse plaas-ambiance. Die put staan daar en 'n windpomp waai nog eentonig in die droogtetye. Vir Sonja Verbeek is 'n windpomp die kwintessens van die plaas en sy het ook dan met die verskyning van prof. dr. H.P. van Coller se reuse-blokboek 20 oor *Laat vrugte* vir hom 'n brief geskryf oor die kenmerke van die plaasroman. So het die brief gelui:

KROMDRAAI
Nuwejaarsdag
Gegroet geleerde mens
Ek het met groot belangstelling u studie oor die plaasroman gelees en dit het my so geroer dat ek die volgende kwessies met u wil bespreek:
U haal 'n jong literator aan, ene O.J. Pretorius wat meen dat *Uitdraai* die finale afrekening is met die genre. Dat die jongeling kennelik nie weet waarvan hy praat nie, word ondersteun deur sy kenmerke dat daar baie aandag gegee word aan die boerdery-aktiwiteite en dat die sinnelike aspek op die agtergrond staan.
Oor daardie sinnelike aspek wil ek my uitlaat. Hoe kan die jongeling so 'n veralgemening maak? Sinnelik en sindelik is ons. Hoe sinnelik is dit nie om met 'n mens se hande in die grond te vroetel nie, reëndruppels op jou te voel pleng nie! En ja, u sal weet: ons boer nie net hier op die gewone manier nie. Ons skenk ook aandag aan die liefde, die sinnelike ...
Hy vervolg verder dat daar 'n idilliese werklikheid uitgebeeld word en die wreedheid van die lewe staan op die agtergrond. Die wreedhede van die lewe hier ontglip? Dink hy ons melk net koeie en saai koring?
Waar ek veral na my tulband gegryp het is, sy siening dat hierdie roman gekenmerk word deur 'n chronologiese bou. Wat is tyd? Wat is Chronos? U weet dat die geklap van 'n klein vlindertjie se vlerke op Kromdraai 'n orkaan in Siberië kan veroorsaak. Wat is voor? Wat is agter? Wat is Hic? Wat is Hunc? (Ja, as vervloë Latinis in 'n ander genre weet sy van die tyd se verwikkeldhede. Outeur)
Teen die tyd wat u hierdie brief ontvang, prof. dr. H.P. van Coller, is al gisters se môre iets van die verlede. Ek dink u sal weet die plusquam perfektum som iets van hierdie kondisie op.
Ook die stelligheid dat politieke betrokkenheid – veral die rasse-problematiek – nie 'n rol speel nie. Moet ons verder praat?
Die siening dat dit 'n patriargale gemeenskap is, moet ook beveg word. In 'n brief aan my gestuur deur die Landbou-unie word ek Matriarg Verbeek genoem! Dat geslagte hul plek ken in die hiërargie is korrek! Dit hoort so. Maar tog kan 'n mens droom in hierdie orde. O ja, daar is plek vir wat u

verminderend sien as "die idealistiese drome". Dit is ek daardie, my geleerde vriend. Hoewel ons stry met die kosmos, met die aarde, met die natuur, met die bankbestuurder, met die werktuigkundige, droom ek steeds van groen koringlande, en dies meer!
Ek wil my verstout om te sê: hoé meer ek droom, des te meer kan ek woel en werskaf!
O ja, ons is helde-tipes wat op mitiese wyse geteken word! Ons is ook heldinne!
Gegroet!
Sonja Verbeek
Boerin van Kromdraai
P.S.
U praat van die agrariese as 'n verdwene wêreld. Ek wil u graag daarop attent maak dat ek nog in die sweet van my aangesig my brood verdien, ja, en dat ek soggens dou-voordag al in die stalle staan en kyk hoe die koeie gemelk word.
U verwys ook verder na 'n feodale stelsel. Na bywoners en gewone plaasarbeiders. Op Kromdraai is alles gedemokratiseer. Die vroue het soveel regte as die mans; die werkers het ook regte.
Op Kromdraai word daar aandag gegee aan klas, ras en geslag. Ek wil u dan ook van harte uitnooi om hier te kom kyk hoe die plaas hier bedryf word. Selfs Oom Sybrand, die ou heiding, het my laas geluk gewens oor my vermoë om die nuwe so sinvol te kan integreer!
Ja, ons bots nie net met die natuur nie. Maar ook met die kragte in die gees. Maar is die natuur nie dikwels 'n afskynsel van dit wat in die menslike gees geberg word nie? As u op Kromdraai kyk na die berge, sal u sien wat ek bedoel, my hooggeërde professor uit B-fontein!
En ja, u dink dat die plaas nog net besing kan word in verstrooiings-literatuur? O professor, "Kom ons gaan blomme pluk!" ... kom ons praat oor 'n glasie Kromdraai Rubicon oor hierdie, sal ek sê, gevoelige kwessie. Ek verstaan u departement huisves Etienne Leroux se dokumente. Dit is 'n edel taak. Stephen en ek het dikwels op Ja-Nee gesels oor romankuns. Ek verstaan hy het die briewe rondom ons epogmakende liefdesverhouding vernietig en dat die roman, *Hou die blink kant bo* nooit voltooi is nie.
Ek het wél my briewe bewaar. Miskien, miskien sal ek dit eendag skenk aan u sentrum. Maar dan moét ons eers praat. Hierdie naskrif het nou besonder lank geword.

En so het die brief gelui.

IV Tanja se put-dae

Ondertussen is die ekspedisie op pad na Tanja Verwaveren wat in die put sit en skel oor alles wat sy aan Sonja Verbeek gaan doen. En Sonja,

helaas helaas, kan haar nie red uit hierdie diepe put nie. Sy luister na Min (Talent, Outeur) Shaw se "Boereseun", vir haar die kwintessensiële lied oor die boerelewe en sy dink: wanneer gaan iemand 'n lied komponeer oor die boeredogter en háár opofferings? Og, Min kan darem 'n noot vat soos niemand voor haar nie!
En ja, daar waar sy en Franz Marx so diep in mekaar se oë kyk in "Danie Bosman" sal sy nooit, nooit vergeet nie. Toe lui die plaastelefoon dringend.
"Hallo, my mens-mens," sê 'n stem uit 'n diepe grot.
Kan dit werklik SY wees? Haar geliefde Tanja Verwaveren?
"Hallo, my mensie?" sê sy ten spyte van die wete dat sy haar verdink.
"Ek verlang ..." Toe word die battery van die selfoon pap en Sonja Verbeek weet nog steeds nie wat Tanja wérklik dink nie.
Weer lui die foon: dringend en onheilspellend.
"Hallo." Sy herken die stem. Dis die weduwee. Onnabootsbaar sy. "Waarom so stil?" vra sy kokketterig.
Toe breek daar iets in Sonja Verbeek. Die weduwee MOET tog weet van hierdie ongelooflike hel waarin haar Tanja haar bevind. Sy moet ook bewus wees dat sy wat Sonja Verbeek is, ter take geneem kan word en goddank haar geliefde lééf nog!
Sy kan nie so 'n ongevoelige persoon verder min; ten spyte van die nagte van gedraaaageeeennnne ekstases op en onder die boulevard. Sy wil nou alles doen vir haar Tanja.
"My mens," sê Sonja Verbeek ysig, "ek dink ons moet mekaar vaarwel toeroep. Ten spyte van my ..."
"O nee," huil sy skril. Sonja Verbeek probeer die gil afweer, maar die plaastelefoon ontplof in vele skerwe in haar goed versorgde hand.
"Dis verby, my mens-mens", sou sy wou sê, maar die foon is daarmee heen.
Dit is vir Sonja Verbeek 'n aaklige moment. Daar was iets literêrs in hierdie verhouding, en ja, sy moet bely sy het waarskynlik verlief geraak op haar weens haar allure en alles waarvoor sy staan. Sy wou haar ook red teen die literêre wanopvatting dat sy 'n parodie is! As mense maar weet hoe werklik hierdie weduwee is; dat sy 'n hart het wat vol lewensbloed klop en dat sy nie net 'n voorstelling is nie.
Sonja Verbeek sug diep. Nog nooit was sy in enige genre so moedeloos en teen die grond nie. Hoe gaan sy uit hierdie liefdesdriehoek gered word? En as dit waar is dat Tanja, haar geliefde deur soveel genres heen, haar wil aangee oor hierdie put-episode en sy in die plaaslike magistraatshof met 'n swart mantilla moet staan en getuig oor die intiemste kwessies van die liefde, sal sy verpletter word.
Die ekspedisie getrou op hul pos het 'n skellende en vloekende Tanja Verwaveren uit die put gered. Die stoel is laat sak en binne oomblikke is sy na bo gehys. Met die hulp van sersant Lenka, man uit een stuk, magistraat Van der Ligt en speurder Demosthenes H. de Goede, kon dit

nie anders as om 'n rasende sukses te wees nie. Dr Etienne Greyvenstein, vroeër 'n afgewysde minnaar van Sonja Verbeek, gee haar 'n lepel kasterolie in; vir die wis en die onwis.
Almal is verstom oor Tanja Verwaveren se kennis van die (b)anale, maar maak of hulle dit nie hoor nie. "Ek gaan haar aanvat; sy het nou te ver gegaan," gil Tanja Verwaveren soos 'n sonbesie wat per ongeluk met twee pare stembande geseën is.
Etienne Greyvenstein nooi haar vir 'n ete in die draairestaurant, plek van passie van verraad, omdat hy bewus is van die weduwee Viljee se doen en late met Sonja Verbeek. Natuurlik het Etienne Greyvenstein nooit herstel van sy Sonja se liefdesafwysing nie. Hy is nie meer die man wat hy was nie. En Saal 10 se verpleegsters kan hom ook nie meer help om te vergeet nie.
Trouens, niks kan hom help om Sonja Verbeek, vrou uit een stuk en boerin van Kromdraai te vergeet nie. Dr Conrad Brand en hy gesels lange uur oor hierdie vrou. En HOE dit moontlik is dat vroue mekaar kan verkies bó uitstekende medici en minnaars soos hulle. Verlede jaar by die jaarlikse pampoenfees, toe Tanja Verwaveren as Mej Pampoenskoen bekroon is, het beide medici verwonderd gedink: Ai, soveel vermorste skoonheid! Net daarna is sy opgeraap vir 'n klein rolletjie in "Die kandidaat". En omdat die weduwee Viljee al op die toneel was, kon Sonja Verbeek haar afstaan aan Suid-Afrika se MGM. (Ongelukkig is hierdie toneel deur die sensor se skêr uitgesny en so is Tanja Verwaveren van 'n glorieryke moment beroof. Outeur)
En nou in die verdrietige hede, kan niemand haar laat afsien van hierdie wraakaksie nie en ten spyte van 'n gebrek aan bewyse, was Tanja Verwaveren gedrewe om wraak te neem op haar geliefde. Alles natuurlik oor die weduwee Viljee.

V Deur die oog van die tulband

Jammer as die Outeur nou kortliks as 'n soort meturgevrou die verhaal onderbreek, maar dit kan nie anders nie. Ubi? Quid? Cur? Quis? Quibus Auxiliis? Quomodo? Quando?
Demosthenes H. de Goede het in 'n gedig, "Die geregsdienaar", die volgende briljante reël gepleeg: "Net soos visse in 'n akwarium, verkeer die mens in die waan dat hy onsigbaar is."
Dieselfde geld 'n literêre teks: skrywers verkeer onder die salige indruk dat hul psiges nie sigbaar is in 'n boek nie. Maar alles is daar vir die speurende, lesende leser. Die leser wat agter die parodie kan kyk en die verwysings na ander tekste en voorstellings kan opraap.
Leroux het van hierdie gedig kennis geneem in sy *Een vir Azazel* (Human & Rousseau, Kaapstad, Tweede uitgawe, eerste druk, 1989, p. 226). Sonja Verbeek het vertel dat Leroux een aand, sonder sy sonbril, die implikasies

van hierdie uitspraak aan haar verduidelik het.
Want wie was verantwoordelik vir die vuilspel? Het Tanja Verwaveren iets kon bewys? Het die gereg 'n poging tot moord kon aanstip?
Kon Sonja Verbeek en Tanja Verwaveren ooit weer versoen? En die weduwee?
Wat is die Fatum, die Moira, die Lot van hierdie teks?
En die tegniese heptameter, volgens speurdersersant Demosthenes H. de Goede, se vereistes is: die persoon, die feit, die plek, die middele, die motief, die manier en die tyd. Dit behoort die leser te help om alles op te los.
En dit is hier waar die toeval, die grootste pretbederwer, dan in die spel kom want 'n gesiglose was daardie aand die aanskouer van die vuilspel en kon dus Sonja Verbeek se goeie naam red.

VI Succubus incubus exhumatio

Dit was Adam Kadmon Silberstein wat toevallig daardie aand verby die put gestap het toe Tanja Verwaveren, vermaledyde, ontnugterde eksgeliefde van Sonja Verbeek in die put gestamp is. Die Reus, of eerder 'n soort astrale projeksie van hom, het die gebeurde toevallig waargeneem. En hiervoor keer ons nou terug na die Gotiese roman, *Klem-in-die-kaak.*
Dit was nie Sonja Verbeek nie. Ook nie die weduwee nie. Ook nie die jaloerse Stoetmeester nie. Maar Amadea du Twa, in die vorm van 'n vampier, wat Tanja Verwaveren in die nek gebyt het – dit was volmaan – sodat sy van skrik in die put geval het. En hier het die wonderbaarlike bonatuurlike ingetree want al die kletterende, klikkende valstande het onder Tanja Verwaveren ingespring en haar van 'n gewisse dood gered.
Dit was die eens gestenigde reus wat alles dopgehou en sy gesig vreemd verdrietig opgeskroef het omdat hy nie kon verstaan wat hier gebeur nie. En dit is hy wat vir speurdersersant Demosthenes H. de Goede in 'n brief sal vertel van dié aand:
"Dit was Amadea du Twa." Net dit. En die Demosthenes H. de Goede het begryp en die magistraat met die afarm het probeer uitwerk waarom en met 'n idee van kollektiewe skuld na vore gekom.
Op die dorpsplein is plakkate aangebring: "Sonja is onskuldig." Die plaastelefone het ook die boodskap oorgedra en die skindernetwerk het dit soos 'n tapisserie geknoop. SONJA-IS-ONSKULDIG.
En Sonja Verbeek het 'n pers tulband – om die lanfer van haar rou te beklemtoon – gedra. Met styl en waardigheid. En Tanja Verwaveren kon haar nie langer in die oë kyk nie. Sy is toe maar vort met Lenka. (Die dood van hul verhouding is ook die dood van enige verdere opvolg. Outeur).
Tog het Sonja Verbeek die motiewe begryp. Sy het verstaan, as deurwinterde reisiger van genre na genre, waarom Amadea du Twa, vir hierdie poging tot karaktermoord verantwoordelik was. Dit was omdat sy

jare gelede met Etienne Leroux 'n gesprek gevoer het oor *Een vir Azazel* en vir haar het hierdie storie darem net te vampieragtig geteer op daardie roman.
En so het Sonja Verbeek dan begryp waarom dit gevaarlik is om te 'leen' uit ander se boeke of selfs daarmee die spot te dryf. In haar memoirs *Ek lewe ek skrywe* het sy jare daarna bely dat dit 'n huldeblyk is.
Toe is sy terug na Kromdraai wat in die volmaan na 'n Gotiese kasteel lyk. Die wind roer. Die vampiere vlieg in duistere rigtings oor die plaas. Binne in die plaashuis slaap die eienares onrustig. Haar drome is vol rillings en dood. Sy droom sy hou 'n opgestopte bobbejaantjie vas wat ontplof in haar hande.
Iets byt haar in die nek. Sy droom van verkragting en wellus en bloed. Sy ruik die dood. Die gordyne waai in die wind en tydens REM-slaap draai haar oë in haar kop en sy fluister iets onhoorbaars. In die verte huil 'n jakkals.
Die put waarin Tanja Verwaveren vasgekeer was vir twee dae en enkele bladsye het die huisvesting geword vir die valstande van ontslapenes wat lank na middernag 'n lewe van hul eie kry en die plaasdiere onrustig maak. Daar is iets onnoembaars in die warm nag. Daar is 'n onrus wat nie verwoord kan word nie. Die plaasopstal se vensters is toegerank en vol spinnerakke. Binne staan daar leë bottels vol halfgebrande kerse. Dit lyk asof daar 'n Walpurgisnacht hier plaasgevind het.
Die valstande klik-klik in gelid na Sonja Verbeek se slaapkamer en die voorloper byt haar in die nek. Vinnig en driftig. Haar tande begin te groei, haar oë gaan duiwelagtig oop en sy verander in 'n vampier wat oor Kromdraai vlieg. Na die Weduwee Viljee.

Maritha Snyman

Kabaret van die fin de siècle: Le Chat Noir en Amanda Strydom se *Vrou by die spieël:* 'n vergelykende blik

"As daar gevra word of iets so Europees soos kabaret ooit spontaan 'n kuns- en lewensvorm in Afrikaans kan word, is ek geneig om ja te sê" (Aucamp, 1978). Profetiese woorde was dit inderdaad. Die Afrikaanse kabaret beleef, veral sedert die tagtigerjare, 'n ongekende opbloei.

Afgesien van die grootste rolspeler op die Afrikaanse kabarettoneel, Hennie Aucamp, is ander belangrike eksponente van die kabaret sedert die tagtigerjare huishoudelike name onder kultuurbewuste Afrikaanses: Stephan Bouwer, Heidi Edeling, Alida White Casper de Vries, Elsabé Zietsman, Ronel Kriel, Helena Hettema, Nataniël, Amanda Strydom, Antoinette Pienaar, Trix Pienaar, Alexa Strachan ... noem maar op.

'n Stortvloed artikels verskyn oor kabaret en kabaretkunstenaars in populêre publikasies. Ek noem enkeles van die afgelope drie jaar: *De Kat:* Maart 1996, Mei 1997, Augustus 1997, September 1997; *Rooi Rose,1996 (54/26*); *Die Taalgenoot:* Maart 1989 en Augustus 1996; *Sarie:* 1995 (47:2) en1996 (47/16).

Kabaret oorheers op kunstefeeste reg deur die land. Oor die 1991 Grahamstadfees skryf Engelbrecht: "talle resensente by die fees is dit eens dat die kabaret die toneel oorskadu" (1991:7). Tydens die Oudtshoornfees van 1997 is "Kabaret" 'n afsonderlike inskrywing op die program. Tien kabarette word op die hooffees aangebied en nie minder as 29 op die rimpelfees nie!.

In 1994 wy die *South African Theatre Journal* 'n hele uitgawe aan die kabaret. Herman Pretorius beweer in die voorwoord tot die uitgawe: "Cabaret ... played a major role in (the) revitalisation of the theatrical scene. ...All over the country people are still crowding in smoke-filled café-theatres and larger venues to experience the fun, abuse or 'civilised protest' of cabaret:..."(1994:1).

Dat kabaret floreer in tye van krisis en verandering, is welbekend. Aucamp het al in 1978 beweer dat "kabaret teer op krisissituasies" (1978). Sy uitspraak word ondersteun deur ander: "Eintlik is almal besorg oor die tyd waarin ons leef" (Pienaar,1988:54). Daarom beweer Pretorius het kabaret, veral onder Afrikaners, as 'n kragtige vorm van protes ontwikkel. "(I)t flourishes on the contradictions, paradoxes and extremes of our times" (1994: 1).

Aucamp verskaf 'n ander perspektief wanneer hy beweer dat "sy affiniteite met die fin de siècle-gees hom in die kabaretrigting gelei het" (1993:3). Hierdie artikel wil die moontlikheid ondersoek of dit nie juis dié fin de siècle-gees is waarvan Aucamp praat wat die vernaamste impetus tot die oplewing

van die Afrikaanse kabaret was nie. Dit was waarskynlik dieselfde "gees" wat aan die einde van die vorige eeu gelei het tot die ontstaan van die Franse kabaret wat die vader van die moderne kabaret in Europa is.[1]
" (I)n that period known as the fin-de-siècle" skryf Segel oor die vorige eeuwending, ontstaan "a veritable cabaret mania throughout Europe ..." (1987:xiii), net soos tans in Suid-Afrika. Hierdie verskynsel bied vrugbare grond vir 'n vergelykende studie.
Daarom wil die artikel poog om 'n beskeie bydrae tot literatuur oor die kabaret in Afrikaans te lewer deur:

- kortliks 'n vergelyking te tref tussen die politieke, sosiale en artistieke omstandighede in Frankryk tydens die vorige eeuwending en Suid-Afrika vandag, op die vooraand van die eeuwending;
- tematiese verbande te lê tussen *chansons* van Le Chat Noir en Amanda Strydom se kabaret *Vrou by die spieël* en
- ooreenkomste ten opsigte van tegniek te identifiseer.

Omdat besprekings oor kabaret in Afrikaans hoofsaaklik gevoed is uit kabaretteorie en -tekste van Duitse en Nederlandse oorsprong, het dit veroorsaak dat Afrikaanse kabaretteorie "nogal eensydig (is) omdat Franstalige teoretiese werke oor kabaret meestal ontbreek" (Aucamp, 1991:4). 'n Franse blik sou in hierdie artikel moontlik 'n bykomende perspektief gee.
Die gebrek aan gepubliseerde kabarettekste het tot gevolg gehad dat slegs Hennie Aucamp se gepubliseerde Afrikaanse kabarettekste in wetenskaplike publikasies bepreek kon word. In 'n opname van Amanda Strydom se kabaret *Vrou by die spieël* op kompakskyf, verskyn al die *chansons* wat deel van dié kabaretteks uitmaak, in 'n bykomende klein boekie. Tien van die sestien *chansons* is geskryf deur Strydom self. Sy kan gevolglik ook beskou word as 'n kabarettis wat "gepubliseer" het. Daar sal vir die doeleiendes van hierdie artikel na die *chansons* van *Vrou by die spieël* as voorbeeldmateriaal verwys word.

Die Frankryk van die *belle époque* en die Nuwe Suid-Afrika by die fin de siècle: merkwaardige ooreenkomste.
Maatskaplike en politieke omstandighede, sowel as die status van die kunste in die Frankryk van 1890 tot 1900 toon merkwaardige ooreenkomste met die nuwe Suid-Afrika. Silverman beweer dat "(t)he interaction of art, politics and neuropsychiatry" in Frankryk aan die einde van die vorige eeu dié tydperk "as a period of crisis" (1989:12) gekarakteriseer het. Insgelyks staan die twee dekades wat Suid-Afrika die een-en-twintigste eeu inlei, in die teken van krisis en verandering.
Afgesien van die dekadensie en melankolie wat 'n eeuwending gewoonlik kenmerk, toon aspekte van die sosiale, politieke en artistieke lewe van Frankryk en Suid-Afrika interessante ooreenkomste.

La condition politique
'n Paryse koerant verwelkom die nuwe jaar, 1881 met die kop: "Hier lê 1880 - die jaar van onwelvoeglikheid". Inderdaad 'n vreemde opskrif vir die tydperk wat later, deur historici as Frankryk se *belle époque* ("mooi tydperk") gedoop sou word.
Ten spyte van voortdurende politieke konflik het die liberale republikeine van die Derde Republiek sterk bly staan in die *belle époque*. Die opkomende bourgeoisie beleef ongekende ekonomiese vooruitgang, maar, skryf Appiganesi: "... the streets are filled with beggars, urchins, ragpickers ... prostitutes and thieves" (1975:16). Historiese beskrywings van die politieke bestel in die Frankryk van die laat-negentiende eeu verwys na die prestasies, verbeterings en vooruitgang, maar ook na die voortdurende konflik, onenigheid en verval.
In Suid-Afrika beleef ons die wonderwerk van vreedsame oorgang na demokrasie, maar reeds is die mite van die nuwe Suid-Afrika besig om glans te verloor in die aanskoue van groeiende armoede en misdaad.
Vir Suid-Afrika, net soos vir Frankryk, is die eeuwending 'n tyd van politieke omwenteling - maar ook 'n tyd van ontnugtering. Soos die politieke leiers in Frankryk ongemaklik begin voel het oor die nuwe sosialistiese en anargistiese denkrigtings van die werkersklas wat die regime begin bedreig het, is anargisme en toenemende ontevredenheid op grondsoolvlak ook vir die nuwe ANC-regering 'n bedreiging. "The transition to liberal democracy has exacerbated some old cleavages and even created new ones", skryf Vines (1996:22).

La condition sociale
Op sosiale gebied is daar vier belangrike raakpunte tussen Frankryk en Suid-Afrika wat deur 'n eeu van mekaar geskei word.

- In Frankryk ontstaan 'n ekonomiese krisis "that entailed massive unemployment and suffering" (Rearick 1995:33). In Suid-Afrika is die werkloosheidsyfer tans amptelik 40%. Lyding en ontbering onder miljoene Suid-Afrikaners weens armoede neem daagliks toe.
- In Frankryk kritiseer konserwatiewe moraliste die Republikeinse regering vir "unprecedented license: divorce, pornography, alcoholism, nudity on the stage, egoism, all seen as worsening symptoms of sickness and decline, or decadence" (Rearick 1995:32). Hier ter plaatse word die ANC-regering blameer vir die stortvloed pornografiese materiaal wat deesdae vrylik beskikbaar is. "Dekadensie (het) fatsoenlik geword" toe dit duidelik geword het "dat 'die' regime sou val...". Dit gebeur "(altyd) in 'n kultuurkrisis soos die ondergang van 'n politieke bestel" (Herholdt 1994: 18).
- In Frankryk ontstaan onder die rykes - " (a) capitalist class ... condemned to idleness and forced enjoyment, nonproductivity and overconsumption"

(Rearick 1995:33) - 'n wydverspreide obsessie met geestesiektes. Dr. Angelvin se boek *Mal social* ("Sosiale ongesteldheid") beweer dat die frenetiese soeke na plesier 'n geestesongesteldheid, neurasthenia tot gevolg het. Hierdie geestestoestand, kenmerkend van dié tydperk, word beskryf as "a clinical state of mental hypersensitivity ... in which excessive stimulation atrophied the nerves to a point of extreme irritability and physical latitude" (Silverman 1989:300). Verskeie bronne en instansies verwys ook op die toename in gemoedsversteurings vandag. Die Geestesgesondheidsvereniging van Suid-Afrika beklemtoon die verhoogde insidensie van paniekversteurings tydens die Geestesgesondheidsweek in Oktober 1997. Gerard Klerman en kollegas wys op die feit dat "the incidence of mood disorders may be increasing in younger age groups (Kaplan et al 1995:1067).
Zola, die beroemde Franse romansier van die fin-de-siècle, het genoem: "Ours is a society racked ceaselessly by a nervous erethism. We are sickened by our industrial progress, by science; we live in a fever, ... Nature herself is linked to our suffering and being tears itself apart, exposes itself in its nudity" (Marx 1896:552). Hierin weerklink hedendaagse waarskuwings oor die skadelike gevolge van industriële vooruitgang en verstedeliking op die al hoe skaarser wordende natuurbronne.

La condition artistique

Terwyl die hoë kuns van die fin de siècle in Frankryk die angs, subversie en verwarring van die tyd weerspieël (Silverman 1989:11), steier die Salon Académique - eens die enigste hekwagter van kuns in Frankryk - onder die impak van die impressioniste (Silverman 1989:37).
Daar ontstaan in Frankryk in dié jare 'n kragdadige poging om te breek met die tradisie en konvensie van die gevestigde kunste. "By turning to folk and popular culture for inspiration, by merging 'high' and 'low' art, by narrowing - or eliminating - the distance between spectator and performer, they signalled their disdain for the art of a society that has increasingly become less relevant to them" (Segel 1987:xvii).
In een uitgawe van 'n resente De *Kat,* maak twee kunstenaars opmerkings wat aantoon dat dieselfde tendens vandag in Suid-Afrika aan te tref is. Die Pretoriase beeldhouer Nico van Staden beweer: "Kuns moet terugbeweeg na die mens, dit moet opnuut aansluiting vind by die kyker. Kuns het te akademies en te eksklusief geword" (Delport 1997: 15). In dieselfde uitgawe, in 'n artikel met 'n titel wat reeds dui op die popularisering van die hoë kuns - "Moeder Courage: Alexa Strachan se verwoede kabaret" - beweer Alexa Strachan: "'n Mens moet leef. Dit is my job... 'n mens moet by die mark uitkom. High art is past tense..." (Wasserman 1997:53).
Dit blyk dat tradisionele literêre hekwagters tans ook in Suid-Afrika geloofwaardigheid verloor. Daar word toenemend gewys op die kloof tussen hoë kuns en die Afrikaanse publiek. [2]

Dit lyk uit hoofde van bogenoemde asof Segel se bewering dat kabaret aan die einde van die vorige eeu 'n belangrike rol in Frankryk gespeel het "(in) ending the hegemony of art that was either leftist by virtue of patronage or audience or bourgeois by virtue of its standards and conventions" (1987:xvii), ook breedweg op Suid-Afrika van toepassing gemaak kan word.

Le Chat Noir

Le Chat Noir (1881-1896) is in Montmatre, die kunstenaarswoonbuurt van Parys deur Rudolphe Salis en 'n paar lede van die Hydropathes as "the first artistic cabaret" (Appiganesi 19:75:16) gestig. Die doel van Le Chat Noir was om 'n platform te skep waar kunstenaars vrylik die waardes en kulturele monumente van 'n gemeenskap wat hulle as middelmatig en kultuurloos ervaar het, kon bespot en kritiseer. Woorde, beelde en musiek het saamgespan "to teach, entertain and make fun of the conventions of the day" (Fields 1993:7).

Hoewel min van die satiriste en sangers van die Montmatre aktief by politieke bedrywighede betrokke was, het hulle openlik en aanhoudend die bevoorregtes en uitbuiters gekritiseer en maatskaplike beregtiging vir die armes en ellendiges bepleit. Daar is die spot gedryf met gesag, middelklasfatsoenlikheid, skynheiligheid, pretensie en mag.

Le Chat Noir het vinnig die simbool van kunstenaarsvryheid geword, "a symbolic expression of the new popular culture ... a catalyst of cultural mainstream ... the first to promote a populist view of art, literature and music..." (Fields 1993: 7,11 & 20).

Donnay, self 'n kunstenaar van Le Chat Noir, het die eklektiese aard van Le Chat Noir soos volg beskryf: "tegelyk spottend, ironies, teer, naturalisties, realisties, idealisties, sinies, liries... " Uiteindelik", sê hy, " is dit nie maklik om die *esprit du Chat Noir* te beskryf nie, dit is makliker om te sê wat dit nie was nie: nóg pretensieus, nóg slaafs, nóg sektaries" (Donnay 1926:46 - vry vertaal uit die Frans).

Die Afrikaanse kabaret met spesifieke verwysing na Amanda Strydom

Donnay se woorde vind weerklank in dié van Boekkooi as hy oor die Afrikaanse kabaret skryf: "Kabaret in Suid-Afrika word deur 'n kaleidoskoop van style verteenwoordig. Dit laat hom nie kategoriseer nie, nóg minder voorskryf. Daar is sóveel strominge as wat daar eksponente is en dít maak dié kuns so vloeibaar" (1991:21).

Hoewel daar nie in die oplewing van die Afrikaanse kabaretkuns sprake is van 'n "beweging" - hoe ongestruktureerd ook al nie - is daar tog ooreenkomste met die kabaret van Le Chat Noir. Skerp kommentaar op die politiek van die Afrikanernasionalisme word reeds in die eerste kabaretteks van Hennie Aucamp aangetref. Pieter Dirk Uys is bekend vir sy ongebreidelde kritiek op alle politici. Die kabarette van Nataniël kap onder andere na pretensie, terwyl middelklaswaardes, die huwelik en moederskap in Alexa

Strachan se *Eier* byvoorbeeld bevraagteken word.
Hierdie artikel fokus op Amanda Strydom as kabarettis en spesifiek op haar kabaret *Vrou by die spieël.* As 'n bekende kabarettis begin Strydom na 'n "depressiewe episode" haar eie kabarette, "konserte" soos sy dit noem skryf (Retief 1996:20-21). Drie opeenvolgende kabarette verskyn uit haar pen: *State of the heart, The incredible journey of Tinkerbell van Tonder* en *Diva.* Al drie hierdie kabarette bevat 'n storielyn waarin monoloog en *chansons* van 'n verskeidenheid ander kunstenaars afgewissel word. Vrou *by die spieël* bestaan egter uit 'n versameling uitsluitlik Afrikaanse lirieke wat gegroepeer word rondom die tema soos verwoord in die titel.
Hoewel die kabaret in wese drama is en grotendeels tot sy reg kom deur ostensie, is die woord die belangrikste kommunikasiemiddel van die kabaret. "Kabaret is woordkuns", sê Aucamp. "Musiek, mimiek, grimering en kleding steun die woord, is ondergeskik aan die gelade, die bytende, die verontrustende woord" (1992:195). Daarom en omdat die efemere aard van die kabaretuitvoering dit onmoontlik maak om die Franse en Afrikaanse kabaret as mimetiese tekste met mekaar te vergelyk, sal die teks (en musiek indien beskikbaar) van die kabaretlied of *chanson* as vergelykingsbasis in hierdie artikel gebruik word.
Die ontwikkeling van die kabaret in Frankryk val saam met die herlewing van die tradisionele Franse *chanson,* waarvan die geskiedenis herleibaar is na die sogenaamde *chansons de geste* van die Middeleeue. Francois Villon, die groot digter van die Middeleeue, sou hierdie tradisie voortsit.
Die chanson ontwikkel in Frankryk as " people's version of the newspapers ... a democratical weapon for criticism and protest" (Appiganesi 1975:9). Segel beskryf die chanson as "a commonplace of French life ... closely related to public events, often an expression of social and political attitudes" (1987:35). Maar die Franse chanson beleef 'n insinking sodat chansons tussen die einde van die Tweede Republiek en die dekade van 1890 gekenmerk word deur vulgariteit, sentimentaliteit en simplistiese patriotisme. Die kunstenaars van Le Chat Noir keer hulle rug op dié *chansons* en skep liedere wat 'n opregte sosiale betrokkenheid en 'n anti-middelklas gesindheid reflekteer.[3] Hulle liedere word "a more intellectual and self consciously artistic form, though laughter and entertainment were of its essence" (Appiganesi 1975:11).
Hoewel die Franse *chansonniers* ook liedere van ander kunstenaars gesing het, het die bekendstes hulle eie lirieke geskryf wat dikwels op musiek van reeds bestaande liedere getoonset is. Anders as in die geval van haar ander drie kabarette bestaan *Vrou by die spieël* grotendeels uit Strydom se eie lirieke. Tematies bevat hierdie liedere heelwat ooreenkomste met die *chansons* van Le Chat Noir.

Tematiese vergelyking

Tematiese ooreenkomste tussen kabaretliedere sluit gewoonlik kommentaar oor pretensie in hoë kultuur, blootlegging van die selftevredenheid

van die middelklas en die bespotting van politieke en sosiale konserwatisme in. Ook die tydelikheid van die onvervulde liefde was in die *chansons* van Le Chat Noir 'n gewilde tema. Dit word ook aangetref in Strydom se "Ek loop die pad" en "Houvrou".
Daar is egter fynere nuanses van die Franse *chanson* van die negentiende eeuse fin de siècle wat opgevang word in Amanda Strydom se kabaret-liedere. Hierdie ooreenkomste is moontlik te wyte aan die feit dat die liedere in ooreenstemmende lewensrealiteite - soos dit tot dusver hier aangetoon is - geskep is. Drie temas wat nie algemeen binne die kabarettradisie aangetref word nie, is hier ter sake.

Kuns as ontvlugting uit die wrede realiteit
Die titellied van die kabaret *Vrou by die spieël,* beskryf 'n vrou met 'n boggel wat een aand voor die spieël staan en haar gebrek bekyk. Dan skielik voel dit "of sy lig word - sy droom sy kan vlieg" en dan begin sy dans. In haar triomfantelike dans oor die vloer verdwyn die boggel. Die lokale merkers van die alledaagse werklikheid soos "Kentucky Fried Chicken, die Y.M.C.A./ die skool vir gestremdes en die Pick 'n Pay" wat "strak in die maanskyn soos bakens van lig" staan, verander tydens die dans na "tempels van hoop" wat "blink in die maanlig". Aan die einde van die lied ondersteun die jubelende walsmusiek die lied se boodskap van hoop - nie 'n boodskap wat tradisioneel as deel van die kabarettradisie aanvaar word nie.
Tog handel een van Émile Goudeau se gewildste liedere onder die aanhangers van Le Chat Noir juis oor die potensiaal van die kunstenaar en die kuns om bo die remmende beperkinge van die realiteit uit te styg. "Lamentation de la Lumière" ("'n Klaaglied van die lig") eindig soos volg:

Qu'importe que ton clair Rayon
Sorte d'un piédestal de boue?
Qu'importe que sous son haillon,
En chantant, Homère s'enroue?
Le poète est un fils de dieu:
S'il a souillé son manteau bleu,
Il n'a qu' à de brosser un peau
Et c'est de l'azur qu'il secoue.
(1884:16)

Wat maak dit saak dat jou helder lig
'n Voetstuk van modder het?
Wat maak dit saak dat onder sy vodde
Homeros homself hees gesing het?
Die digter is 'n seun van God:
As hy sy blou mantel bemors het
Moet hy dit net afborsel
Om asuur te versprei

Deernis met kinders as randfigure in 'n wrede realiteit
Aristide Bruant het graag gesing oor die randfigure van die samelewing waarop die middelklas en rykes met weersin neerkyk. Hierdie tema is nie soseer vreemd aan die kabaretlied nie, maar wat Bruant onderskei het van ander artieste van dié tyd wat oor dieselfde onderwerp gesing het, is die feit dat hy die persona van die onderwerp van sy lied aangeneem het en in die eerste persoon gesing het. Veral het Bruant hom die lot van kinders in die agterstrate van Parys aangetrek. In die lied "A Saint-Ouen"[4] neem hy die

persona aan van 'n agtjarige straatkind wat moet steel en bedel om aan die lewe te bly. As alles te veel word, is daar darem die kompensasie:

Car comme on est harassé,
Quand on créve ...
Et l'cim'tière est pas ben loin,
A Saint-Ouen
(1889:219)

Want wanneer mens gedaan is,
Wanneer mens bars ...
Is die begraafplaas nie te ver
In Saint-Ouen

Die benardheid van hierdie agtjarige kind se situasie gryp die luisteraar aan die hart, net soos "Dickie se lied" van Amanda Strydom. Hoewel Strydom se lied nie in die eerste persoon geskryf is nie, gebruik sy haar stem as dramatiese middel om die persona van die kind waaroor sy sing, aan te neem. Die sfeer van 'n "normale" kinderlewe word opgeroep deur die intertekstuele verwysing na die bekende liedjie "Die ashoopkoningin". Hier word, net soos in Bruant se lied, met deernis gewys op die lot van 'n kind wat deur omstandighede, geskep deur volwassenes - Dickie is gemolesteer deur 'n "ou man" toe sy tien jaar oud was - gedwing word om 'n weersinwekkende lewe te lei.

Dickie is skaars dertien
sy maak haar lippies rooi
sy't lankal haar lappop
op die ashoop weggegooi ...

Soos in Bruant se lied, blyk die dood die enigste oplossing te wees.

Dickie drink op twintig haar laaste bitter pil
haar arms om haar teddiebeer
haar lyf is jonk en stil

Die skreiende kinderlaggie wat weerklink na die slotwoorde van die lied, ruk die luisteraar tot ongemaklike aandag en nadenke. Soos Bruant vertoon Strydom in hierdie lied "a deep affinity for the subject of his song, without a trace of moralistic sentimentality" (Appiganesi 1975:29). Teen sy sin sien die aanhoorder dit wat gewoonlik geriefshalwe geïgnoreer word.

Melankolie en swart humor

Die Franse *chansonniers* word dikwels gekarakteriseer deur hulle melankolie en swart humor. Rearick verwys na die "dark mood" van die kunstenaars van Le Chat Noir en beskryf dit soos volg: "Jules Jouy went mad but had a penchant for the 'gay macabre' view of life, ... Maurice MacNab's humour was described as 'funereal gaiety'. Rollinat made his fame with songs such as 'Buried alive' and 'The rondo of the Guillotined" (1995:71).
Strydom se "dark mood" kom na vore in "Dodedans" waarin haar flirtasie met die dood beskryf word.
Amanda Strydom se sterk *chanson* "Strydom / Amandla" staan sterk in

die teken van swart humor wat volgens Rearick kenmerkend van Le Chat Noir se *chansonniers* was.[5] Dié outobiografiese lied verwys na haar verblyf in 'n inrigting vir sielsiekes, die titel na "die gerugte gebalde vuis en Amandla-geskree op Stellenbosch" (Retief 1996:21). Teësinnig lag die luisteraar as sy die makabere detail van haar situasie beskryf:

Strydom / Amandla manies depressief
so staan dit opgeteken in my dokter se argief
ek praat te veel
ek lag te hard
daar's stemme in my kop
die wanbalans is bipolêr
- ons sluit haar liewers op

Die tralies voor my venster is vir veiligheid bedoel
so sê nurse Van Staden en glimlag ewe koel

Ek vleg bedags macrames
speel smiddae terapie
en saans help ek Dolores om met waardigheid te pie

Ook in hierdie lied gebruik Strydom stem en musiek effektief as dramatiese middele om die betekenis van die woorde te ondersteun. Die koor van dié *chanson*, 'n parodie op die popliedjie "I'm crazy with love"

Hit me with valium
fill me up with lithium
stick me full of needles
'cause I'm crazy crazy
'cause I'm crazy

versterk enersyds die makabere humor, maar lewer wrange sosiale kommentaar op 'n samelewing wat individualiteit nie kan hanteer nie.[6]

my dokter het my mak gemaak - kyk
ek lyk nou nes die trop!

Dieselfde tipe siniese kommentaar word aangetref in Bruant se "Belleville Ménilmontant". Sarkasties word die spot gedryf met 'n lewenshouding wat die doelbewuste vermyding van ongemaklike sosiale realiteite aanmoedig:

C'est comme ca qu'est l'vrai moyen
D'devenir un bon citoyen:
On grandit, sans s'fair de bile,
A Bell'ville.

On cri: 'Viv l'Independence!'
On a l'coeur bath et content.
Et l'on nag' dans l'abondance
A Ménilmontant
(1889:30)

Dit is die regte manier
Om 'n goeie burger te word:
Word groot sonder om te kommer
In Bell'ville.

Skree: Vivez die onafhanklikheid
Voel dan van harte bakgat en tevrede
En leef voort in welvaart
In Ménilmontant

Hoewel "Strydom/Amandla" - 'n woordspeling op haar naam - na 'n outobiografiese insident in Strydom se lewe verwys waarmee sy haarself polities openlik geposisioneer het, is haar liedere nie eksplisiet partypolitiek gerig nie. Sy kritiseer eerder die magsbestel in sy totaliteit. Dis hier waar haar lied, "Die lied van ou Suid-Afrika", interessante tematiese ooreekomste toon met 'n *chanson* uit Maurice Donnay se skaduspel *Ailleurs.* In 'n bespreking van die twee liedere sal egter ook na die ooreenstemmende kabarettegnieke wat die twee kunstenaars gebruik het, gekyk word.

Ailleurs en "Die lied van ou Suid-Afrika"

Maurice Donnay se skaduspel[7] *Ailleurs,* 'n *Revue symbolique en 20 tableux* is vir die eerste keer in die *Theâtre d'ombres* van Le Chat Noir opgevoer op die 11 November 1891. Dié stuk wat Donnay se afkeer aan die literêre Simbolisme in Frankryk uitdruk, vertel die verhaal van Adolphe, "un jeune homme triste" ('n verdrietige jong man) wat, ontnugter deur die lewe, alleen op 'n rots sit en tuur.

In hierdie skaduspel gaan Voltaire, vergesel deur die digter Terminus, op 'n reis om die oorsaak van Adolphe se triestigheid vas te stel. Op hierdie reis herleef hulle Alphonse se sinlose bestaan totdat hulle ten laaste gekonfronteer word met Adolphe se tevergeefse pogings om die waarde van werk, soos verteenwoordig deur die Sosialisme, te snap. Die gekletter en lawaai van 'n valse patriotisme verhinder Adolphe om 'n denkende mens te word. Donnay se *chanson* verwoord dit soos volg:

Air de la Carmagnole

Depuis longtemps les maleheureux (bis)	*Vir lank het die ongelukkiges (herhaal)*
Ont assez d" s'égorger entre eux (bis)	*mekaar se kele afgesny (herhaal)*
Nous n' voulons plus combats	*Ons wil nie meer veg nie*
Mettons tous l'arme bas	*Laat ons al ons wapens neersit*
Bâtissons la sociale	*Laat ons die sosialisme bou*
Vive le son	*Lank lewe die klank*
Vive le son	*Lank lewe die klank*
Des marteaux	*Van die hamers*
Le jour de gloire est arrivé (bis)	*Die dag van glorie is hier (herhaal)*
Le capital il est crevé (bis)	*Die kapitalisme is dood (herhaal)*
Nous n' somm's plus des valets	*Ons is nie meer lyfknegte nie*
Nous n'avons not' palais	*Ons het nie meer paleise nie*
Bâtissons la sociale	*Laat ons die sosialisme bou*
Vive le son	*Lank lewe die klank*
Vive le son	*Lank lewe die klank*
Des marteaux	*Van die hamers*

Die verwysings na twee volksliedere betrek twee intertekste wat die ontvanger verplaas na die tyd van die Franse Rewolusie (1789). Donnay se *chanson* word gesing op die wysie van *la Carmagnole,* 'n bekende Franse volksliedjie wat oorspronklik deur die gepeupel in Parys se strate

tydens die Franse Rewolusie gesing is. Die liedjie is tot vandag algemene volksbesit en Franse toehoorders sou die volgende woorde onmiddellik ten aanhore van die wysie oproep:

Dansons la Camargnon	*Kom ons dans die Camargnon*
Il n' y a pas de pain chez nous	*Daar is niks brood by ons nie*
Il y en a chez la voisine	*Daar is wel brood by die bure*
Mais ce n'est pas pour vous	*Maar dis nie vir ons nie*

Die reël, "Le jour de gloire est arrivé" is die tweede reël van die Franse volkslied, die Marseillaise. Ook hierdie lied het sy oorsprong in die Franse Rewolusie en is 'n oproep tot patriotisme en 'n aansporing tot oorwinning.

Allons enfant de la patrie	*Laat ons gaan kinders van die vaderland*
Le jour de gloire est arrivé	*Die dag van glorie het aangebreek*

Hierdie lied word geassosieer met die bestorming van die Bastille en die glorie van die groot rewolusie wat met sy kreet, "Vryheid, Gelykheid en Broederskap" ewig alle Franse gelyk verklaar het.
Donnay skryf sy *chanson* bietjie meer as 100 jaar nadat burgerlikes Frankryk van die onderdrukkende monargistiese stelsel bevry het. Die Republikeine is steeds in Frankryk aan bewind. Weer eens is teenstand aan die opbou teen die huidige regime, hierdie keer van die kant van die Sosialisme. Weer eens is daar hongersnood en werkloosheid. Weer eens voel die werkers verontreg deur die voorspoed van die bourgeoisie.
Binne die konteks van die rewolusie, opgeroep deur intertekste, verkry die strydkreet van die Sosialisme: "Vive le son/Des marteaux" 'n ironiese betekenis. Donnay suggereer die futiliteit van politieke opstand en die leegheid van politieke retoriek. Die rewolusie het nie die paradys geskep wat die Franse voorsien het nie. Die kringloop van mag en onderdrukking het nie verdwyn nie.
In Strydom se "Die lied van ou Suid-Afrika" is daar nie slegs opvallende tematiese ooreenkomste met Donnay se lied nie, maar is die wyse waarop intertekste gebruik word om ironie te skep, merkwaardig ooreenstemmend. Ek haal die lied in sy geheel aan.

DIE LIED VAN OU SUID-AFRIKA

As jy eendag groot is, sal jy weet waarvan ek praat
eendag as jy ouer is, luister na my raad
dit lyk dalk nou onduidelik, want jy is nog 'n kind
jou hele lewe lê nog voor - jy sal die antwoord vind

Koor
Van kleins af hoor ek die refrein
van tantes, ma's en pa's
van dominees wat Sondae hulle donker togas dra
onderwysers wat sarkasties vir my sê hoe om te dink
en dosente[8] *wat soos vasgehaakte langspeelplate klink*

Vir lank het ek geluister, eerbiedig soos dit moet
vir hul plesier gebokspring, gesukkel in die stoet
ek weet nie waar ek hoort nie - ek voel nog soos 'n kind
my hele lewe lê nog voor, ek moet die antwoord vind

Ek is al lankal veertig en word snags nog net so bang
vir die skadu's teen my venster en die krake in die gang
vir die hebsug van 'n wêreld wat belustig is met mag
vir die jagters wat op loer lê om te moor of te verkrag
en die lyke in Kwazulu, Boipatong en Mitchellsplein
was tot nou die dag nog kinders, sonder sorge sonder pyn

Koor
en van kleins af hoor hul die refrein
van tantes, ma's en pa's
van predikers wat Sondae hulle helder togas dra
van diktators wat begeesterd vir hul sê hoe om te dink
en leiers wat soos vasgehaakte langspeelplate klink

As jy eendag groot is, sal jy weet waarvan ek praat
eendag as jy ouer is, luister na my raad
dit lyk dalk nou onduidelik, want jy is nog 'n kind
jou hele lewe lê nog voor, jy sal die antwoord vind

Nooit hoef jou kinders wat trou is te vra
wat beteken jou vlag dan - Suid-Afrika

In hierdie lied verwys Strydom na drie intertekste - al drie volksliedere wat die sentimente van 'n vorige bestel verwoord. Die titel is 'n parodie op die bekende "Lied van jong Suid-Afrika" waarin van "'n volk se ontwaking" gesing word - 'n lied wat die jong Afrikaner aanspoor tot aksie tydens die ontwaking van die Afrikanernasionalisme. Strydom se herskryf van die titel na "Die lied van ou Suid-Afrika" suggereer die dood van die ou orde. Vandag leef ons in die "nuwe" Suid-Afrika. Oënskynlik handel haar lied dus oor die bestel wat met die politieke reformasie in Suid-Afrika tot niet is.
In die eerste strofe ondersteun die musiek die toon van diksie waarin Strydom, deur gebruik te maak van 'n opeenhoping van clichés, aantoon hoe sy ontmoedig is om self te dink. Die koor in strofe 2 noem die outoriteitsfigure van die Afrikanerdom by name. Die ononderhandelbaarheid van hierdie indoktrinasie word ondersteun deur die militêre ritme van die musiek.
Deur middel van beelde soos "gebokspring, gesukkel in die stoet" word haar pogings om deel van die groep te word aangetoon.[9] Die onvermoë van die outoritêre denkpatrone om antwoorde op eksistensiële vrae te verskaf, word verwoord in die cliché-agtige reël "ek weet nie waar ek hoort nie - ek voel nog soos 'n kind". Deur die effektiewe gebruik van musiektravestie[10] word die valsheid van die "waarhede" wat aan haar opgedis is as kind, ontstellend geïllustreer.
Op die wysie van *Die Stem van Suid-Afrika* word die spreker, ten spyte

van haar meer as veertig jaar, steeds uitgebeeld as 'n bang kind - in direkte teenstelling met die assosiasie wat die wysie oproep, naamlik: "Met ons land en met ons nasie/ sal dit wel wees, God regeer"! Die luisteraar wat die politieke verandering in die land ervaar het, moet by die aanhoor hiervan, teësinnig, die relevansie van waarhede wat van jongs af aan hom opgedring is, bevraagteken.
Die middel van strofe drie bring egter 'n perspektiefverskuiwing in die lied. Vrees word nie meer tot kinderlike banghede beperk nie, maar getransporteer na 'n groter vrees, 'n vrees vir "die hebsug van 'n wêreld wat belustig is met mag". Hier verkry die lied 'n groter, universeler betekenis. Die fokus verskuif na die geweld in Suid-Afrika wat niemand ontsien nie. Soos aan die begin van die lied, word gekonsentreer op die kinders, "sonder sorge, sonder pyn". Die koor van die tweede strofe word herhaal, maar hier word die "ek" van strofe 2 nou "hul" - dié kinders van strofe drie wat gely het onder die geweld van 'n vorige bedeling. Ironies word dieselfde indoktrinasieproses soos beskryf in strofe 2 ook op hulle voltrek. Die metode bly dieselfde, die outoriteitsfigure wissel effens. "Tantes, ma's en pa's" word nou bygestaan deur "predikers wat Sondae hulle helder togas dra" (vergelyk die dominees met hulle donker togas in strofe 2), "onderwysers" en "dosente" van strofe 2 word vervang met "diktators" en "leiers".
Dieselfde waarskuwing van die eerste strofe word herhaal, maar klink binne die konteks van die voorafgaande hol en betekenisloos. Die prekerige ritme en die outoritêre bevelswyse waarop die woorde gesing word, versterk die ironiese besef van die waardeloosheid van dergelike vermaninge.
Die uiterste ironie van een bestel wat plek maak vir 'n volgende wat weer die foute van die vorige herhaal, ruk kragtig aan die luisteraar se hart met die verwysing na die derde interteks wat as sluitreëls van die lied gebruik word. Die betekenis van die eerste twee reëls van die vlaglied - die lied vir 'n vlag wat nie meer bestaan nie - word in die konteks van die voorafgaande ironies omgekeer. Die sekerheid van die woorde "Nooit hoef jou kinders wat trou is te vra" word opgehef. In die kabarettradisie van lering moet die toehoorder tot die besef kom: altyd moet jou kinders wat trou is, vra, en vra en vra ...
Ooreenkomste tussen Strydom en Donnay se liedere is voor die hand liggend. Deur gebruik te maak van musiektravestie, parodie en intertekstuele verwysings na volksliedere wat binne 'n bepaalde historiese tyd ontstaan het, word huidige politieke woelinge wat maskereer as patriotiese en humanistiese bewegings tot voordeel van die volk en mense, geïroniseer en ontbloot as 'n nimmereindige sug na mag en oorheersing van een groep oor 'n ander.

Gevolgtrekking

Uit hierdie verkennende en oorsigtelike ondersoek lyk dit of die kabaret van Le Chat Noir wel weerklink in resente Afrikaanse kabaret. Of hierdie

weerklanke ontstaan het deur die invloed van die Franse kabaret wat via die Duitse en Nederlandstalige kabarette kabaret hier ter plaatse beïnvloed het, en of die ooreenkomste werklik toegeskryf kan word aan soortgelyke politieke en sosiale omstandighede, sal verdere ondersoek vereis .

Voetnote

1 Verskeie bronne is dit eens dat die ontstaan van die kabaret na 'n dag en datum herlei kan word, naamlik 18 November 1881 by die opening van Le Chat Noir in Parys (Aucamp 1992: 194).
2. Ook in wetenskaplike publikasies word hierdie debat tussen hoog en laag gevoer. Vergelyk byvoorbeeld Olivier (1990: 8-107); Snyman 1994: 39-54; Malan 1994: 5-22. en *Stilet* Jg IX: 1, 'n nommer gewy aan populêre literatuur.
3. 'n Vergelyking tussen die sogenaamde "luisterliedjie" in Afrikaans en die kabaretlied is ook hier ter sake.
4. Nog 'n afgeremde agterbuurt in Parys.
5. Swart humor verwys hier na "the exploitation for comic purposes of events and situations which would normally be regarded with revulsion, horror or pity ... makes us laugh grimly with them as they reveal the macabre ... side of their predicament ..." (Murray 1978: 185).
6. Vergelyk ook Strydom se "Lied van ou Suid-Afrika" wat elders in die artikel vollediger bespreek word.
7. Skaduspel *(ombres chinoises)* is 'n toneelvorm waarvan die oorsprong teruggevoer kan word tot die antieke Ooste, veral China. Dit bestaan in essensie uit silhoeëtte of skadu's van figure en objekte wat geanimeer word agter 'n skerm waarop 'n lig geprojekteer word - soortgelyk aan 'n poppespel.
8. Die verbale teks en die ouditiewe tekste verskil hier. Ek gebruik die woorde van die lied soos dit opgeneem is op die kompakskyf.
9. Vergelyk ook die reël "Ek lyk nou nes die trop" in "Strydom/Amandla".
10. Die travestie-effek kan ook tussen liriek en musiek ontstaan wanneer die kabarettis bekende musiek wat bepaalde assosiasies oproep disjunktief gebruik" (Pretorius 1992: 542).

Bibliografie

Appiganesi, L. 1975. *The Cabaret.* London: Studio Vista.
Aucamp, H. 1977. *Die lewe is 'n grenshotel.* Kaapstad: Tafelberg.
Aucamp, H. 1978. Het kabaret 'n toekoms in Afrikaans? *Transvaler,* 4/11, p. onbekend.
Aucamp, H. 1980. *Met permissie gesê.* Kaapstad: Tafelberg.
Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: Geleentheidstukke oor randkultuur.* Kaapstad: Tafelberg.
Aucamp, H. 1986. *Slegs vir almal.* Kaapstad: HAUM-literêr.
Aucamp, H. 1991. "'Amusement' omvattend en die bindingselement is humor". *Die Burger.* 17 Julie, p. 4.
Boekkooi, P. 1991. Vergeet Berlyn, Suid-Afrika het sy eie stem. *Insig.* September, p. 28.
Bruant, A. 1889. *Dans la Rue: Chansons & Monologues.* Paris: Aristide Bruant Auteur Editeur.
Büchner, L. 1989. Kabaret. *Die Taalgenoot* Maart, p. 11.
Cilliers, C. 1997. Nataniël: nou en altyd: musiek. *De Kat.* September, pp. 38-42.
Delport, S. 1997. Kunsdagboek. *De Kat.* Augustus, p.15.
Donnay, M. 1926. *Autour du Chat Noir.* Paris: Bernard Grasset.
Engelbrecht, T. 1991. Die jaar van die vrou in die kabaret. *Kalender-Beeld.* 5 Julie, p. 5.
Goudeau, E. 1884. *Poèmes ironiques.* Paris: Paul Ollendorff.
Grotowski, J. 1975. *Towards a poor theatre.* London: Methuen.
Herholdt, F. 1994. Dán word erotika pornografie. *Insig.* Julie, p.18.

Jelavich, P. 1993. *Berlin Cabaret.* London: Harvard University Press.
Kaplan, H.I. & Sadock, B.J. (eds.). 1995. *Comprehensive textbook of Psychiatry.* Baltimore, Hong Kong: Williams & Wilkins.
Loots, S. 1996. Beatrix wat so brrry. *De Kat.* Maart, pp.38-40.
Loots, S. 1997. Vrou in die maan. *De Kat.* Mei, pp.40-45.
Malan, C. 1994. Popmodernistiese pragmatiek: die veranderende rol van populêre kultuur in die nuwe Suid-Afrika. *Communicare.* Vol.13:1, pp.5-22.
Morrison, G. 1996. Helena se fluweelstem. *Die Taalgenoot.* 65/8, p. 25.
Oberthur, M. 1981. Autour du Chat Noir. *Connaissance de arts.* Augustus.
Olivier, F. 1990. Letterkunde vs. populêre leesstof. *Tydskrif vir Letterkunde.* XXVIII:1, pp. 8-17.
Pienaar, B. 1988. Kabaret het Afrikaans mode gemaak. *Finansies en tegniek.* 40/1, pp. 54-57.
Pretorius, H. 1994. Editorial. *SAJT.* 8/2 pp. 1-3.
Pretorius, R. 1992. Travestie. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr.
Marx, R. 1896. Souvenirs des Goncourts *La Revue encyclopédique.* Num 153, August 8, pp. 453-552.
Rearick, C. 1995. *Pleasures of the belle époque.* New Haven and London: Yale University Press.
Retief, H. 1996. Vrou vol vuur en vlam. *Sarie. 28* Augustus, pp.20-21.
Segel, H.B. 1987. *Turn-of-the-century cabaret.* New York: Columbia University Press.
Silverman, D.L. 1989. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France.* London: University of California .
Snyman, M.E. 1994. Die Afrikaanse jeugliteratuur: 'n herbesinning. *Tydskrif vir Letterkunde.* XXXII:3, pp. 39-54.
Swart, S. 1996. Die lewe is 'n kabaret. *Rooi Rose.* 54/26, pp.18-20.
Van der Merwe, L. 1996. Ons eie Piaf. *Sarie.* 47/16, pp.12-15.
Van Zyl, D. 1993. Vader van die literêre kabaret in Suid-Afrika groet. *Kalender-Beeld.* 18 Mei, p. 3.
Viljoen, E. 1988. *Sosiale kritiek in die literêre kabaretkuns van Hennie Aucamp met spesiale verwysing na* ***Slegs vir almal.*** Ongepubliseerde MA-skripsie, Randse Afrikaanse Universiteit.
Vines, A. 1996. The South African Transition: More trouble than it looks. *South African Report.* Vol.12. No 1, Nov. pp.20-23.
Wasserman, H. 1997. Moeder Courage: Alexa Strachan se verwoede kabaret. *De Kat.* Augustus, pp. 52-53.
Wessels, C.1995. Hierts: kyk vir Ziets! *Sarie.* pp. 22-23.

Diskografie

Strydom, A. 1996. *Vrou by die spieël.* Aucklandpark: JNS Musiek, JNSD 43.

Universiteit van Pretoria

Johan Schutte
Thabo se plek

Hey, majinta. Why aren't you in school, wena?
Die half-kaal kleuters kruip agter hulle ma se rok weg en loer om haar bene na die twee polisiemanne op hulle ma se stoep. Sy bring haar hande op tot by haar bors en laat sak hulle weer. Sy begin rukkerig asemhaal en bring haar hande op na haar keel.
"Tebogo," sê sy. "Modimo." Haar een hand gaan op tot by haar mond.
"Tebogo," fluister sy agter haar vingers.
Hy kyk na die son wat stadig teen die O.K. se muur afsak en in die karre wat reeds voor die winkel geparkeer staan se ruite blink. 'n Bus draai onder by die straat in. Hy maak sy oë weer toe en probeer op sy rug draai, maar die bondeltjie agter hom protesteer so dat hy maar weer op sy sy draai. Vir 'n ruk lê hy nog so, met sy oë toe en sy neus in iemand se rug. Dan skuifel hy uit onder die stuk karton, versigtig om nie die ander wakker te maak nie. Hy stap by 'n gangetjie in om sy blaas leeg te maak. 'n Groepie ouer seuns kom ook by die gangetjie in om blaas leeg te maak en om die plastieksakke waarin hulle hul besittings bêre, weg te steek. Hy het lankal geleer om niks te besit wat weggesteek moet word nie. Hy stap terug en gaan sit met sy rug teen die muur om na die karre te kyk wat een-een by die straat indraai. Hy kyk na die slapende koppe wat onder die karton uitsteek en na die hand wat die plastiek lemoensapbotteltjie vashou. Dan kyk hy weer uit oor die straat en na die son wat al amper tot by sy voete opgestoot het.
Die man sluit al vier sy kar se deure met die druk van 'n knoppie en sit sy sonbril op.
"Jy sal hom mooi kyk?"
"Ek sal hom mooi kyk."
Die man haal 'n vyfrand uit sy beursie en krap met sy vinger rond vir vyftig sent.
"Jy kan five rand gee. Ek sal hom mooi was. Hierso en hierso," probeer die seun, en die spiere op sy voorarm bult as hy die emmer water van sy regter- na sy linkerhand versit om sy hand uit te hou vir die geld. Die man knipoog vir sy vrou wat met haar sonbril op haar kop vir hom staan en kyk. Hy sit die vyfrand terug in sy beursie en sê vir die seun hy kan maar die was los, en hy sal hom betaal vir die oppas wanneer hy terugkom.
"Ja, ek sal hom mooi kyk," sê die seun.
Die vrou druk haar blonde hare agter haar oor in en vat haar man se hand voor hulle oor die straat stap.
Die seun gaan sit met sy emmer en kyk na die kleintjies wat oorkant die straat parkering aanwys. Hy haal 'n skerpgemaakte ystersaaglem uit sy sak en krap aan 'n lastige doring in sy voet.

Sorry. Chiefie. Sorry. I haven't eaten in three days, man.
– Force yourself, china.
"Merry Christmas," sê die jong man met die polonek-trui en gee vir die seun 'n sigaret en 'n halwe blikkie Coke, wat hy vinnig drink voordat die ouer seuns dit sien. Dan stap hy oor die straat na Hendrik wat sy arm om hom probeer sit.
"Ou Jakob," sê hy en probeer weer sy arm om hom sit. "Ou Jakob."
"Light?" Vra Jakob en hou die sigaret op. Die eerste vuurhoutjie breek en Hendrik maak sy hand bak om die tweede sodat Jakob sy sigaret kan aansteek.
"I'm still hungry, man!" skree Hendrik vir 'n man wat by hom verbystap.
"And I told you what to do about it!"
"Ek's oppie klippe ek!"
Jakob hou die sigaret vir Hendrik wat 'n paar trekke vat en dan daarmee probeer wegstap toe Jakob vir 'n oomblik wegkyk. Jakob gryp na sy arm en pluk aan sy broek terwyl hy kerm vir die sigaret. Hendrik skop na hom en struikel. Jakob gryp die sigaret en hardloop oor die straat na waar Abram op Thabo se ou plek staan en speel met die kleingeld in sy sak.
"Voetsek!" skree Hendrik iewers agter hom.
"Hoeveel het jy?" Vra Jakob.
"Omtrent niks."

Gaan vra vir Madiba.
Teen vyfuur het Jakob en Abram genoeg geld vir 'n halwe brood en 'n pakkie chips by Steers. Hulle sit en eet voor die deur waar hulle weet niemand hulle kos sal probeer vat nie.
"Het ons genoeg?" vra Jakob.
Abram skud sy kop en tel die karre wat nog in die straat geparkeer staan. Vyf. Hulle wag vir die son om te sak sodat die strate weer kan vol word. Wanneer die ligte begin flikker en mans en vrouens hand om die lyf by klubs inloop, staan hulle weer nader.
"Sorg die nuwe regering nie vir julle nie?" vra een man.
"Drink dit weg," sê 'n ander toe sy meisie vir Jakob 'n vyfrand gee. Sy lag en stamp haar kêrel in die sy.
Abram het minder geluk. Teen nege-uur het hy nog niks. By 'n stopstraat druk 'n motorbestuurder tweemaal liggies op sy toeter. Abram stap tot by die pad. Die bestuurder tik teen die ruit en draai by 'n systraatjie in en parkeer.

Mos gedink dis speelgoed toe's dit teelgoed
"Waar was jy so lank?" vra Jakob toe hy Abram na elf eers weer sien.
"Ek het vyfrand," sê Jakob.
Sonder om 'n woord te sê stap Abram by hom verby na die garage. Hy stap reguit na die toilette toe waar hy 'n stuk toiletpapier afrol en agter by

sy broek indruk. Hy knyp sy oë toe en byt op sy lip. Hy gooi die stuk toiletpapier op die grond neer en stap weer uit.
"Ek kan vir ons nog geld kry," sê Jakob onseker. "Ons het al amper genoeg."
Abram sê nog steeds niks en stap by die kafee in wat deurnag oopbly. Jakob volg hom gedwee tussen die rakke deur. Abram begin afpak: 'n groot pak chips; 'n tweeliter Coke; 'n blok sjokolade; twee buisies bostick; en 'n gebraaide hoender, wat hy oor die toonbank bestel.
"Het jy nou mal geword?" vra Jakob sonder om sy oë van die gebraaide hoender af weg te vat.
"Ja."
Abram sit alles op die toonbank neer by die kassiere en haal 'n vyftigrandnoot uit sy sak en hou dit vir die vrou.
"Jy't baie geld," sê Johannes, een van die ouer seuns en sit sy halwe witbrood op die toonbank neer.
"Kom," sê Jakob en sleep Abram aan sy mou by die winkel uit.
Die twee seuns stap oor na die kerk op die hoek en loop agterom na die binneplein waar 'n lig outomaties aangaan. Hulle sit op die stoep en Jakob duik vir die gebraaide hoender. Hy breek die twee boude af en hou een vir Abram terwyl hy die Coke tussen sy knieë vasdruk en met sy tande oopdraai. Hy kyk na Abram en laat sak sy arm. Abram sit vooroor gebuig met sy arms om sy maag gevou en bewe.
"Wat's fout? Is jy siek?"
Abram skud sy kop.
"Drink 'n bietjie Coke. Dit help vir die maag."
Abram gaan staan vooroor met sy hande op sy knieë. Sy maag ruk en hy kreun.
"Coke help. Luister wat ek jou sê."
Abram se maag ruk weer en hy spoeg. Hy vee sy mond aan sy mou af en gaan sit weer.

How do you make a black man nervous?
– Take him to an auction.
"'n Partie!"
Johannes stap vorentoe terwyl die ander vier seuns die enigste uitgang volstaan. Hy stap verby Jakob wat teen die trappies opskarrel, en gaan staan langs Abram.
"Sie jy wat gebeur as 'n mens alles eet," sê hy en sit sy hand op Abram se skouer. "'n Mens se maag word seer."
Hy streel oor Abram se kop.
"Deel 'n bietjie met ons ook, toe. Moenie so 'n vraat wees nie."
"Kry dit net," sê een van die ander seuns.
"Ons wil vir ons ook sulke lekker kos gaan koop, maar ons het nie geld nie. Leen 'n bietjie vir ons, man. Jy's mos ryk," sê Johannes en glimlag vir Abram.

Abram sê niks en vou sy arms stywer om sy maag.
"Kry dit net," kom dit ongeduldig van een van die seuns.
"Waar's dit?" vra Johannes. "Waar's dit?" skree hy en klap Abram teen die kop.
"Maak net gou. Netnou kom die Boere."
Johannes haal 'n skerpgemaakte ystersaaglem uit sy sak en druk dit teen Abram se ribbes. Abram se maag ruk en hy begin opgooi. Hy stamp Johannes weg en strompel vorentoe. Die braaksel spat oor die sement en oor sy skoene. Johannes kyk verdwaas op na sy maats en dan weer na Abram.
"Wat maak jy?" vra hy.
Abram kreun en sak op sy knieë neer met sy kop in sy braaksel. Stadig strek sy bene uit. Sy kop trek agteroor en hy draai op sy rug met die punt van die ystersaaglem wat deur sy vingers wys. Johannes gee 'n paar treë nader aan sy maats en stop. Toe die voorste seun begin retireer spat almal uitmekaar en hardloop weg. Jakob kruip hande-viervoet nader en tel Abram se kop op sy skoot.
"Tumelo," kerm hy.
Abram se vingers verslap effens om die lem en die bloed vloei borrelrig uit die kant van sy mond. Jakob haal hortend asem en maak geluide deur sy neus. Hy haal 'n buisie Bostick en 'n leë plastiek lemoensapbotteltjie uit sy sak en druk die gom in die botteltjie uit. Hy trek die dampe diep in sy longe en knip die trane uit sy oë.
Hoekom laat swart ma's nie hulle kinders in die sandput speel nie? – Die katte krap hulle toe.

Jaco Botha

... sê maar net,
nou net
so iets
iets só geheel en al nie so-so,
kon mens sê –
sou ek dit sê?
of sou ek stil bly?
"Bly stil," sal jy dalk sê,
as ek so iets,
iets só geheel en al nie so-so
vir jou sê
of sal jy vra ...
en ek maar net sê: "Ek sê maar net?"

René Bohnen

Meermin

Ingrid-met-die-oë
ek was onbelese en nog kind
toe beantwoord jy die donker man
se wink. Sedertdien vind delwers
jou keer op keer in romantiek,
kabouters en borste. Soos fynbos
blom jy nou in die politiek.

Soms kan ek my selfs verbeel
dat ek jou hoor lag
in slierte wier by Gordonsbaai
waar die waters my lok
en iets my altyd weer land toe draai.

Miss Helen

Vraagstukkend
reis ek noord deur dorre vlaktes en 'n dam
vol stof en dan oos
verby wabome en kafees, kafees gedoop Kamdeboo,
eindelik deur Rubidgeskloof
na 'n peerboom populiergeel vallei
vlammend geil in herfs.

In die doodloopstraat.
Staan 'n huis.
Kaktus-oase.
Sementtuin.

Karoo-son belig
hoe-hoe raad in frases draad:
as jy op 'n landkaart soek
sal antwoorde bly ontwyk;
want hier lê stilte
maar Oos is waar die uile kyk.

Susan Deppe

pasmaat

ek nommerpas in die holte van jou hand
in die kromming van jou rug
in jou lyfvlakte in
sonder kaart of kompas

jy volg my voetpaadjies met tonggenot
oorbrug my hoog- en laaglande
deurkruis my mopaniruigte
en wieg in die mik
van ekstase
soos toe jy 'n kind was.

om verlangens af te meet

ek dra jou met my saam
in die lengte, breedte en omte
van elke streek van my hart
verby die grens van beperking
en die bakens van taboe
na die wydtes van begeerte en die
ruimtes van die gees
meestal bergaf: 'n veerligte vrag om te koester
in die dag- en nagengtes van alleenwees

Boekbesprekings

Johan Coetser

***Drie susters twee* (Reza de Wet). Kaapstad: Human & Rousseau. 1996.**

Die aanwesigheid van verskeie ander tekste in Reza de Wet se *Drie susters twee* skep die moontlikheid van 'n gesprek daarmee wat agtertoe en vorentoe in die tyd strek. In die terugwaartse gesprek praat Anton Pawlowitsj Tsjechof (1860-1904) onvermydelik saam, maar ook "die Russiese geskiedenis [...], Tsjechof se kortverhale, Tolstoi en so aan" (Reza de Wet, *Kalender* in *Beeld*, 24 Junie 1997). Blykens verwysings in *Drie susters twee* is minstens Anna Akhmatova en Verdi se Aïda ook tydens dié gesprek teenwoordig. Dit is egter veral Tsjechof se langer dramas – *Die seemeeu, Oom Wanja, Drie susters* en *Die kersieboord* – wat vir die intertekstuele gesprek ter sake is, en in die besonder *Drie susters* (1901) en *Die kersieboord* (1904). Reeds die woord "twee" in die titel dui 'n vervolg op Tsjechof se *Drie susters* aan, terwyl De Wet self die invloed van *Die kersieboord* uitwys, omdat "[d]ie struktuur daar [...] soveel nader [is] aan dit wat ek met *Drie susters twee* wou bereik" *(Kalender*, 24 Junie 1997). Raakpunte is onder andere die patroon van aankoms en vertrek, of die optrede teenoor 'n bejaarde bediende. In *Die kersieboord* kom Ljoebów Andréjewna, soos Masja, per trein aan en in die ewe emosionele slot verlaat almal die landgoed en kersieboord; soos Anfisa in *Drie susters twee* word Firs agtergelaat.

Ten opsigte van die voorwaartse gesprek speel die handeling in *Drie susters twee* ongeveer twintig jaar later af. Soos die Tsjechof-stuk, wat aan die begin van die twintigste eeu verskyn het en dus 'n einde van die eeu (*fin de siècle*) teks is, verskyn De Wet se werk aan die einde van 'n millenium. In 1901 was tsaar Nikolaas II op die Russiese troon. Sy voortsetting van die beleid van tsaristiese outokrasie het spoedig alle vooruitsigte op vernuwing en verandering – gewoonlik gekoppel aan 'n eeuwending – gesmoor en onverbiddelik op die ondergang van die ou imperiale (koloniale) orde en die triomf van die proletariaat se Bolsjewiekrewolusie (postkoloniale orde) van Oktober 1917 afgestuur.

Drie susters twee speel aan die einde van dié rewolusie in die somer van 1920 af. De Wet se personelys en die ander didaskalia vooraan verskaf as 't ware 'n opsomming van wat in dié twintig jaar ongespeelde tyd plaasgevind het. Die susters moet nou hul huis en sekere andere besittings (byvoorbeeld hul perd, treppie en samovar) met lede van die proletariaat

---

* Johan Coetser is dosent in die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Suid-Afrika

"deel". In Tsjechof se aangrypende slot word Olga, die oudste suster, skoolhoof. Van haar droom om Moskou toe te gaan en om te trou "met enige man wat my vra, as hy net ordentlik is – selfs 'n ou man" (bladsy 37 van Mohr se vertaling) het niks gekom nie. In die nuwe bedeling verloor sy haar pos omdat haar optrede nie politiek korrek is nie: sy laat die kinders die ou volkslied sing en vervang die nuwe bewindhebbers se foto's. In Tsjechof se slot was Masja met Koelighin getroud en was sy Wersjinin se minnares; nou is sy Marofski se minnares en Koelighin het selfmoord gepleeg. Irina, die jongste, verloor in Tsjechof se slot haar geliefde Tusenbach, wat in 'n anachronistiese tweegeveg met Sojoni doodgeskiet word. In De Wet se teks raak sy op die twee-en-sestigjarige Wersjinin verlief, wat egter 'n ogie op die jonge Sofja (18) het – inderdaad Tsjechof-komedie wat aan *Die seemeeu* herinner. Hul broer Andrei, het nie 'n professor in Moskou geword nie, maar is nou, danksy Marofski se tussenkoms, 'n belangrike, lui dorpsamptenaar "met min hare en 'n slap maag" (vergelyk die karakterlys). Hy is nog steeds met Natasja Iwanowna, "[v]et en lelik", getroud, wat net meer dominerend en vulgêr geword het. Deur die beskrywing van byna al die personasies se onooglike uiterlike voorkoms, Natasja se dominerende optrede en die teenwoordigheid van die gesin uit 'n laer klas waarmee hul hul huis moet deel, word die verdere proletarisering en verwording van die Prozorofs en hul geïsoleerde middelhoëklasbestaan uitgebeeld.

Tsjechof se *Drie susters* eindig op 'n emosionele hoogtepunt met die voorstelling van gefnuikte lewens en Olga se versugting: "As ons net geduldig wag, sal ons miskien nog eendag weet waarom ons lewe, waarom ons ly." De Wet bou op hierdie slot voort, maar sy probeer nie om Tsjechof na te boots nie. By haar is daar dus nie sprake van "'n dramatiese pointillisme waarin die gewone voortgang van die tyd opgehef word as gevolg van die fokus op *momente*" nie (Brink in *Aspekte van die nuwe drama*, bladsy 33), maar eerder openbaring en interpretasie van aspekte van Tsjechof se teks wat in 'n tipe lynvoorstelling ontplooi. 'n Voorbeeld is die wyse waarop sy die susters se karakters uitbou totdat hulle ooreenkomste begin vertoon met ander vroue in haar oeuvre: Soekie en haar moeder in *Diepe grond,* Magda in *Nag, Generaal,* waarskynlik al die vroulike personasies in die bundel *Trits.*

Soos *Nag, Generaal* en *Diepe grond* vertoon *Drie susters twee* raakpunte met die sosiale en politieke werklikhede van politieke dramas. In De Wet se dramawerklikheid het dit vir Sofja gevaarlik geword om stasie toe te gaan as gevolg van die moontlikheid van aanranding, nepotisme kom in die regering voor, korrupte staatsamptenare is bereid om omkoopgeld te aanvaar, bestaansarmoede het toegeneem, daar is kostoue, politieke teregstelling vind plaas. Alhoewel hierdie werklikheid in die eerste plek met die Russiese geskiedenis rondom die Oktober Rewolusie verband hou, kan sommige ooreenkomste met die Suid-Afrikaanse geskiedenis

nie misgekyk word nie.
'n Mens kan wel vrae oor "een van die boeiendste intertekstuele werke in Afrikaans" (J.P. Smuts aangehaal op die agterbuiteblad) stel. Waarom van twee skrywende figure gebruik maak, naamlik die outobiograaf Wersjinin én die dramaturg Igor? Waarom Wersjinin hoegenaamd terugbring? Is Irina se gevoel vir Wersjinin *dramaties* verantwoord? Is Igor en Anfisa nie te veel randfigure nie? Waarom nie meer van Sofja se rol maak nie? 'n Waarskynlike antwoord is, omdat die kollig op die drie susters val. Sou die uitbouing van hierdie personasies, wat nie in die eerste plek by die sentrale handeling betrokke is nie, dan nie verder bygedra het tot die historiese en filosofiese trefkrag van die teks nie?
Reza de Wet het die Hertzogprys vir drama in 1997 vir die tweede keer agtereenvolgens met *Drie susters twee* gewen. Slegs A.G. Visser kon voorheen daarin slaag om dié prys twee keer na mekaar te wen.

Keuris, Marisa. 1996. *Die dramateks: 'n handleiding.*
Pretoria: J.L. van Schaik Akademies. 92 bladsye, sagteband, R36,95.

Marisa Keuris se *Die dramateks: 'n handleiding* is, volgens die Voorwoord, 'n "inleiding tot die dramateorie" en bedoel vir "[s]tudente wat in hul taalkursusse met die ontleding van dramateks te doen kry". Die Engelse weergawe (*The Play: A Manual*), en 'n Noord-Sothoweergawe (*Tiragotšo: Pukukgakollo ya baithuti*) het reeds verskyn, terwyl 'n Zulu- en 'n Xhosaweergawe nog ontwikkel word. Die publikasie van weergawes van dieselfde teoretiese teks in verskillende tale kan geïnterpreteer word as 'n poging om in sy geheel 'n *cross over*-dramateoretiese inleiding beskikbaar te stel. Dit is 'n interessante ontwikkeling, omdat die aard van 'n groot aantal van die opgevoerde en gepubliseerde dramas in Noord-Sotho en Zulu verskil van die aard van dramatekste in Afrikaans, onder andere ten opsigte van kenmerke van oraliteit (soos gebruik van dans en sang). Teen hierdie agtergrond is dit opvallend dat *Die dramateks* nie begin met raakpunte tussen dramatekste in tale uit verskillende tradisies nie, maar met 'n ander gemeenskaplike kenmerk, naamlik opvoeringsgerigtheid.
Benewens die Voorwoord bestaan *Die dramateks* uit ses hoofstukke, plus 'n leeslys met die titels van dramas en die titels van werke oor die dramateorie wat van 1968 (P.J. Conradie se *Hoe om 'n drama te ontleed*) tot 1991 (Aston en Savona se *Theatre as Sign-system*) in Afrikaans en Engels verskyn het. Laasgenoemde sluit titels in wat uit Duits in Engels vertaal is (byvoorbeeld Manfred Pfister se *Das Drama: Theorie und Analyse,* 1982).
Die doel met die leeslyste is klaarblyklik om as verryking te dien of om aan meer gevorderde studente riglyne te verskaf vir verdere studie. Met hierdie doel voor oë sou die leeslys met dramateoretiese titels in latere uitgawes van *Die dramateks* bygewerk kon word om ook (vertaalde) werke in

Nederlands, Frans en Spaans in te sluit – onder andere Jean Alter se *A Sociosemiotic Theory of Theatre* (1990), Fernando de Toro se *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (1995) of Hans van den Bergh se *Teksten voor toeschouwers: inleiding in de dramatheorie* (1979). Hoofstuk 1 gaan oor die opvoeringsgerigtheid van die dramateks, hoofstuk 2 oor dramatiese karakters, hoofstuk 3 oor tyd en ruimte, hoofstuk 4 oor dramatiese handeling en dramastruktuur, hoofstuk 5 oor dialoog en die didaskalia, en hoofstuk 6 oor die resepsie of ontvangs van die drama.
Die uiteensetting in die hoofstukke volg dieselfde werkwyse, naamlik 'n verklaring van sleutelbegrippe en die toeligting daarvan aan die hand van een of meer verwysings ná of aanhaling úit een van die dramatekste in die leeslys. Hoofstukke word afgesluit met riglyne vir die ontleding van 'n dramateks. In hoofstuk 1, byvoorbeeld, verskaf Mouton definisies en omskrywings van 'n aantal basiese terme, gevolg deur 'n breedvoeriger verduideliking van die term *opvoeringsgerigtheid*. Sy verwys na fisiese beperkings, tyd en ruimte as beperkende faktore, en teater- en ander konvensies wat in die dramateks voorkom waardeur 'n verband met die opvoering ontstaan. Onder stap 1 van die riglyne stel sy onder andere die vraag: "Hoe lyk 'n bladsy in die dramateks, met ander woorde, hoe is die bladsy ingedeel?" (18).
Daar is in *Die dramateks* 'n duidelike poging om 'n interaktiewe teks te skep, deur onder andere vrae in raampies en daaronder 'n antwoord te verskaf, 'n aantal oefeninge te gee, tipografies gemerkte opmerkings te maak en deur aanhalings in verdonkerde raampies te verskaf. Die aard van die interaksie tussen teks en leser is egter van so 'n aard dat die leser/student baat sal vind by die begeleiding van 'n kundige (dosent).
As motivering vir hierdie stelling geld dat van die aanhalings uit dramas vir 'n student soms moeilik kontekstualiseerbaar kan wees, soos ten opsigte van die verband wat gelê word tussen deiksis en die aanhaling uit Reza de Wet se *Op dees aarde* (39). Wat daarby aansluit, is die opvallende afwesigheid van 'n indeks op 'n glossarium met verklarings van kernbegrippe. Aspekte van dieselfde begrip kom dikwels op verskillende plekke in die boek ter sprake, maar omdat 'n indeks ontbreek en daar ook nie kruisverwysings gegee word nie, word 'n geheelbeeld van begrip moeilik gevorm. Vergelyk as voorbeeld die invloed van die begrip *fiksionaliteit* ten opsigte van rolverwisseling (15, 30).
Verdere aanvullings mag in die lesinglokaal wenslik wees, onder andere by hoofstuk 2 en 5.
In hoofstuk 2, oor dramatiese karakters, konsentreer Mouton slegs op die psigologistiese benadering en 'n benadering wat die akteur/karakter-verhouding ondersoek. Dit is duidelik dat laasgenoemde nie net by die opvoeringsgerigtheid van dramatekste aansluit nie, maar ook by 'n breë aktansiële model en by die tradisionele indeling van protagonis/antagonis/tritagonis. Aspekte van die aktansiële model en die tradisionele indeling

kom in hoofstuk 4 (oor dramatiese handeling en dramastruktuur) voor, maar 'n verband met die indeling in hoofstuk 2 word nie duidelik uitgelig nie.

Hoofstuk 6 gaan oor dialoog en didaskalia. Laasgenoemde verwys, volgens Keuris, "... omvattend na alles in die dramateks wat nie dialoog is nie: ..." (73). Of hierdie omskrywing teen die agtergrond van die etimilogie van die begrip (*dramatiese*) *didaskalia* aanvaarbaar is, staan egter nie vas nie (vergelyk Coetser 1996). Verder stel Keuris die begrippe *neweteks* en *verhoogaanwysings* aan mekaar gelyk (67), terwyl Van Gorp op bladsy 277 van sy *Lexicon van literaire termen* (1986) verduidelik dat die woord "neweteks" verwys na "[h]et geheel van de verbale tekstsegmenten van een dramatekst die, in tegenstelling tot de zgn. hoofdtekst (gesproken tekst, dialoog), bij een opvoering normaal niet worden uitgesproken: titel van het stuk, voorwoord, opdracht, opsomming van de personages, toewijzing van replieken aan acteurs, verdeling in bedrijven en scènes, en regieaanwijzingen". Op dieselfde bladsy (67) verduidelik sy egter: "... ander inligting (byvoorbeeld die titel, karakterlys, proloë, epiloë) word nie deur hierdie terme [hoofteks, neweteks, toneelaanwysings] omskryf nie".

Ook ander aanvullings mag nodig wees, byvoorbeeld ten opsigte van die mate waarin die kenmerke van dramasubsoorte (tragedie, komedie, tragikomedie, die absurde en epiese teater, ensovoorts) by die ontleding van 'n teks meespreek, of ten opsigte van die prosesse of verwysingsraamwerke wat by die waardebepaling van 'n opvoering of 'n dramateks inspeel.

Nieteenstaande bostaande kritiek is *Die dramateks: 'n handleiding* 'n welkome toevoeging tot die enkele, bestaande inleidings tot die dramateorie in Afrikaans. Veral die klem wat op die opvoeringsgerigtheid van dramatekste geplaas word, met die gepaardgaande verskuiwing van fokus ván die drama as boek/teks tót die drama as potensiële opvoering, moet verwelkom word.

Verwysing

Coetser, J.L. 1996. Die begrip *dramatiese didaskalia* (weer) beskou. *Literator,* 17(2): 1-15.

Andries Visagie

Zululand as literêre inspirasie: Alexander Strachan se *Agter die suikergordyn* (Human en Rousseau, 1997)

In sy vorige kortverhaalbundel, *'n Wêreld sonder grense*, het Alexander Strachan 'n hegte eenheid in sy bundel tot stand gebring deur dieselfde karakters in die afsonderlike verhale te laat optree. Ook die ruimtetekening van die Angolese bos het bygedra tot die kontinuïteit. In *Agter die suikergordyn* word die samehang tussen die verhale veral deur die deurlopende verwysings na die Zululandse omgewing bewerkstellig. In die outobiografiese skets "Verkiesing: deel twee" skryf Strachan dat hy met sy verhuising na Mtunzini vir almal vertel het dat hy agter sy vorige Zululandse boek aantrek. In hierdie vorige boek, *Die werfbobbejaan,* word die ongetemde Zululandse ruimte, in teenstelling tot die sagter Kaapse omgewing, voorgestel as 'n katalisator van die wildvanger se worsteling met die self. Ook in *Agter die suikergordyn* word dit in die verhaal "'n Vreemdeling in Zululand" duidelik dat die broeiende omgewing ook hier 'n konfrontasie met die self, in hierdie geval selfmoord, kan afdwing.
Tog is die funksies wat aan die Zululandse omgewing toegeken word wyd uiteenlopend van aard en wanneer 'n verstrengeling van hierdie funksies plaasvind, lei dit tot 'n aansienlike kompleksiteit. Enersyds word die lewe in Zululand as 'n "droomwêreld" ervaar, iets wat in 'n "storieboek" tuishoort ("Terug uit die Caprivi"); andersyds ontstaan die behoefte om weg te vlug "uit Zululand se groen" ("Plek van die wind"). In "Om jou dag in te kleur" verklaar die karakter Evette dat die paradyslike maar geïsoleerde omgewing groot eise aan die verbeelding stel. Waar alles in die landskap vanuit die stedeling se perspektief volmaak is, word die uitdaging aan die verbeelding gestel om die volmaaktheid te oortref. Die bestaan in Zululand word in die skets "Agter die suikergordyn" beskryf as benouend en begrens: aan die een kant word die inwoners ingeperk deur "'n groen versperring bewaak deur mamba, gaboenadder en spinnekop" en aan die ander kant beseël die see die isolasie van die individu "wat na die grootstad se liggies verlang" ("Proloog"). Nuwelinge in Zululand word glo binne die eerste jaar van hulle verblyf beetgepak deur 'n siekte – "iets wat jou in die middel van die nag koud en natgesweet laat regop sit in die bed" ("Verkiesing: deel twee"). Met sy volgehoue verwysings na die Zululandse landskap slaag Strachan gaandeweg daarin om die omgewing uit te bou tot 'n metafoor vir die onvervuldheid van die karakters – die onbehaaglikheid wat die oordadige groen omgewing opwek en die verlange na 'n ander lewensruimte word die simptoom van 'n onvermoë om die leemte binne die self onder oë te neem.
In die verlede was die kwessie van manlikheid by Strachan dikwels die

onderwerp van 'n deurtastende ondersoek. Die manlike ideaal is om die beurt geproblematiseer en verheerlik. In *Agter die suikergordyn* word manlikheid met 'n mate van selfbewustheid benader: dit wil selfs voorkom asof Strachan doelbewus die macho-etiket wat soms om sy nek gehang word, wil besweer. In "Plek van die wind" vra die verteller byvoorbeeld vir Almari, die joernalis, waarom hulle altyd vir hom vir 'n bydrae pols "as dit oor macho-goed gaan". In hierdie boeiende verhaal word die opdrag om 'n artikel oor jag te skryf met omsigtigheid benader: die verteller, wat baie sterk aan Strachan self herinner, stel in sy artikel twee opponerende gespreksgenote aan die woord, naamlik die "groot jagter" Terblanche oftewel Piet Haasbroek en ene Susan wat vanuit 'n "feministiese gewete" oor die jag redeneer. Die verhaal (waarin daar ook oor 'n ander manlike aktiwiteit, wildboerdery, uitgewei word) word sodoende oënskynlik gevrywaar van 'n eenduidige manlike perspektief. Die manlike gemeenplase oor jag bly egter nie uit nie: in die woorde van die karakter Nico word die seksuele verowering van die vrou byvoorbeeld gelykgestel aan die agtervolging van die prooi op die jagveld. Beide Terblanche en die verteller wend hulle tot 'n romantisering van die jagrituele en die verhouding tussen man en dier. Wanneer die verteller byvoorbeeld 'n troppie gemsbokke na sy plaas vervoer, besluit hy om uit simpatie met die moeë, dors bokke "die laaste ent plaas toe net soos hulle af te lê – dors". Die vereenselwiging tussen mens en dier word as 't ware verhef tot 'n estetiese ervaring. In dié verhaal word manlikheid dus aanvanklik krities benader, maar uiteindelik word die manlike ideaal tog omhels.

Daar was nog altyd 'n sterk outobiografiese element in Strachan se werk. *Agter die suikergordyn* het 'n baie meer uitgesproke outobiografiese inslag as Strachan se vorige boeke. Vyf van die elf prosastukke in die bundel is sketse of vertellings waarin Strachan meestal onverbloem as verteller aan die woord is. "Caprivi", die oninspirerende verslag van 'n herbesoek aan die toneel van die bosoorlog, is voorheen as 'n artikel in *De Kat* gepubliseer. Die leser word verder vermoei met "Terug uit die Caprivi", 'n onmerkwaardige verhaal oor die ontstaansgeskiedenis van "Caprivi". Die onderskeie dele van "Terug uit die Caprivi" is op 'n slordige manier by mekaar geïntegreer. Strachan gebruik ook hier die geleentheid om af te reken met Kaapse liberale, naïewe struggle-skrywers en selfs die redaksie van die *Vrye Weekblad.* Die linkses, 'n groep by wie Strachan hom klaarblyklik nie reken nie, het skynbaar voete van klei terwyl die tradisionele Afrikaner volgens die karakter Cornelius die gevaar loop om gereduseer te word tot volkekundige vertoonstukke vir toeriste.

Anders as in die geval van die atmosfeerryke sketse "Proloog" en "Agter die suikergordyn" oortuig "Verkiesing: deel een" en "Verkiesing: deel twee" nie werklik as prosa met literêre meriete nie. Die indruk ontstaan dat Strachan daarvan uitgaan dat sy lesers net so veel in die biografie van die skrywer belangstel as in die fiksie wat hy skryf. Daarom word daar blykbaar

met soveel vanselfsprekendheid oorgegaan tot die neerskryf van persoonlike ervarings. Waar die outobiografiese element in Strachan se vorige boeke aanleiding gee tot 'n boeiende spel tussen feit en fiksie, skep dit in *Agter die suikergordyn* die indruk van 'n kreatiewe armoede. Die outobiografie van die skrywer moet vergoed vir 'n gebrek aan influisteringe van die muse. Dit is slegs in "Plek van die wind" waar die vrymoedige gebruik van outobiografiese gegewens werklik suksesvol is. Naas "Plek van die wind" en moontlik "Pretorianers op 'n kusdorpie" is "Om jou dag in te kleur" een van die min werklik goeie verhale in Strachan se bundel. In hierdie verhaal word vroeg reeds gesuggereer dat daar 'n driehoeksverhouding bestaan tussen die kunstenares Anja en 'n egpaar, Deetlef en Evette. Deetlef se belangstelling in Anja lei aanvanklik tot die vermoede dat hy tot haar aangetrokke voel. In die slot is dit egter Evette wat seksuele toenadering tot die aantreklike Anja soek terwyl haar man op die see visvang. Die sterk reaksies wat Anja by Deetlef uitlok, kan terugskouend eerder as jaloesie of besorgdheid oor sy huwelik geïnterpreteer word. Net soos in *Die werfbobbejaan* maak die skrywer ook hier gebruik van 'n topos uit die genre van die populêre aksiefilm: die manlike hoofkarakter (vergelyk die rolle wat Sylvester Stallone en Arnold Schwarzenegger dikwels vertolk) word knaend belemmer deur 'n liggaamlike wond. In die populêre film oorkom die manlike held hierdie belemmering – die wond is een van die struikelblokke wat swig voor die onverskrokkenheid van die held. By Strachan is die wond egter 'n teken van 'n geestelike letsel wat nie die wyk wil neem nie. Deetlef se lastige vingerwond bly hom hinder net soos die gedurige herinneringe aan Anja. Die wond word die teken van die seksuele spanning waarmee Deetlef te kampe het.

Agter die suikergordyn is 'n interessante bydrae tot die literatuur waarin die wisselwerking tussen mens in omgewing ondersoek word. Die bundel hou egter min verrassings in. Lesers moet hulle pad vind tussen die bekende Strachan-clichés waaronder die immer teenwoordige alkoholwaas wat die verhaalgebeure omhul. (Anders as in Strachan se romans geniet wyn, bier en selfs Red Heart rum hier net soveel aftrek as whiskey.) Verder kan Strachan se vrouepersonasies steeds nie die versoeking weerstaan om gedurig hulle klere aan te trek of veral uit te trek nie. Alexander Strachan se skryfwerk het vernuwing nodig en dit is te betwyfel of *Agter die suikergordyn* 'n noemenswaardige aantal groeipunte vir 'n nuwe ontwikkeling bevat.

Die mikstuur van Mooies van Pirow Bekker (Tafelberg, 1996)

In 1985 het J.C. Steyn 'n roman, *Die verlore vader,* gepubliseer wat bestaan uit die outobiografiese aantekeninge van 'n fiktiewe Afrikanerpolitikus. Steyn het homself slegs as die redakteur van die geskrifte voorgehou en die

fiktiewe aard van sy boek grootliks probeer ontken. In sy roman, *Die mikstuur van Mooies,* maak Pirow Bekker gebruik van 'n soortgelyke tegniek: die roman word ingelei deur 'n brief van die onderwyser Jafnie Naudé aan 'n uitgewer waarmee hy die "oorspelige biografie" (1) van sy oud-leerling Morrees (Mooies) McAteer vir publikasie voorlê. Hierna kry die leser die vertelling van Mooies te lese wat kort-kort onderbreek word deur die kritiese kommentaar van Riël Schouwenburg, 'n kennis van Mooies wat die manuskrip vooraf kon beoordeel. Die tegniese, tematiese en ideologiese ooreenkomste met Steyn se roman asook die stortvloed van soortgelyke tegniese eksperimente waarmee postmodernistiese outeurs die afgelope dekade vorendag gekom het, het tot gevolg dat Bekker se mengselvertelling uiteindelik 'n *déjà vu*-leeservaring bied.

Mooies is 'n "wit" tienerseun uit 'n arm agtergrond wat boonop in 'n stryd met sy gemeenskap gewikkel word oor hulle kleurvooroordele: die donker moedervlek, oftewel "eier", op sy liggaam begin onverwags om oor sy hele vel uit te sprei. Mooies se deelname aan rugby veroorsaak byvoorbeeld dat ander skole skielik nie meer teen sy skool wou kompeteer in hierdie kontaksport nie. Die werk wat in sy dorp vir hom aangebied word, is meteens teen "die loon vir 'n seun van onseker kleur" (12). Die kleurkwessie beïnvloed ook sy verhouding met die gerespekteerde Schouwenburg-gesin. As 'n korrespondent van die koerant *Die Dagblad* bring Mooies Riël Schouwenburg se seksuele avonture met 'n swart vrou aan die lig. Ondanks die versuurde verhouding met Mooies nooi die Schouwenburgs hom hierna uit om hulle op 'n reis na Italië te vergesel. Tydens hierdie reis word dit vir Mooies finaal duidelik dat hy op grond van sy donker velkleur vir die Schouwenburgs onaanvaarbaar is, veral as hulle begin vermoed dat hulle dogter, Helena, en Mooies tot mekaar aangetrokke voel. Die feit dat Mooies se velkleur intussen op 'n wonderbaarlike manier ligter geword het, versag nie die Schouwenburgs se houding nie.

Terwyl Mooies na sy skoolopleiding voltyds as joernalis werk, verinnig sy romanse met Helena. Mooies se joernalistieke speurtogte het uiteindelik tot gevolg dat sowel Mooies as Riël Schouwenburg die slagoffers word van die intimidasie van 'n regse weerstandsgroep wat in werklikheid die ondermyning van die nuwe politieke bestel in Suid-Afrika as doelwit het. Te midde van hierdie woelinge word Mooies een aand in 'n geheimsinnige voorval by die Schouwenburgs se huis doodgeskiet. In die teks word aanduidings gegee dat Schouwenburg moontlik vir Mooies se dood verantwoordelik was.

Mooies se gedurig veranderende velpigmentasie word in die roman geponeer as die motor van die konflik en spanning tussen die karakters. Deur middel van Schouwenburg se kommentaar lewer Bekker blyke daarvan dat hy self twyfel aan die geloofwaardigheid van hierdie "eier"-motief: "ek voorsien dat vir die 'onbetrokke' leser die 'gebreekte eier'-fenomeen steeds groter versperrings sal opwerp. Val dit binne die grense

van die gewoon aanvaarbare? Nee. Hy sal dit as magiese realisme moet sluk" (11). Maar ook as "magiese realisme" is hierdie gegewe onoortuigend. Hierdie mislukking in die onderbou van die roman het verreikende implikasies vir die beperkte geslaagdheid van *Die mikstuur van Mooies* as 'n geheel: dit is nie net die optrede van Mooies se mede-karakters wat deur sy wisselvallige velkleur gemotiveer word nie, maar immers ook Mooies se eie minderwaardigheidsgevoel en woede.
Die gereelde invoeging van Schouwenburg se kommentaar lewer ook weinig wins op. Schouwenburg se selfverdedigende kritiek op Mooies se manuskrip word na die eerste paar bladsye 'n voorspelbare dreunsang wat die momentum van die verhaal aan bande lê. Die verveling wat intree kan die leser verhinder om in te sien dat Schouwenburg se kommentaar soms uitgebou word tot 'n belangrike korrektief op Mooies se idealisme en selfregverdiging. Sodoende ontstaan 'n meer verwikkelde wisselwerking tussen die twee vertelperspektiewe. In die slotgedeelte van die roman slaag Bekker daarin om die spanning in die verhaal aansienlik te laat oploop en dit is veral hier waar 'n mens besonder onwillig is om te verpoos om Schouwenburg se kritiek te lees.
Die karakter Mooies word voorgestel as 'n soort ongeluksvoël: "Ek kon nooit verstaan hoedat dinge waarvan ek vir myself gesê het: 'Dit moet jy vermy!' juis met my gebeur nie" (104). Dit word egter duidelik dat hy die terugslae waarmee hy te kampe het soms as kosbaarhede koester en hom by voorkeur met die ontberings van die lewe identifiseer: "Ek is nêrens deel van die juigkommando nie. Veel eerder soek ek die obskure, die keersy, die mislukkings. Die lyding en ondergang" (122).
Mooies plaas sy vertroue in sy talent met woorde – skryf word vir hom 'n wapen, 'n "tonguitsteek" (41) vir die gemeenskap wat hom misken. Maar die onbenulligheid en onakkuraatheid van woorde laat hom soms onbevredig voel en hy wens dat hy iets met sy hande tot stand kan bring. In sy jeugdige idealisme vat 'n plan by hom pos om vir Helena 'n viool te bou. Hierdie plan realiseer nooit nie. Mooies kan hom nie van sy liefde vir woorde losmaak nie en uiteindelik is dit die jong joernalis se gedurige soektog na stories om te skryf wat hom na sy ondergang stuur.
Mooies is 'n tiener van die jare negentig, maar sy taalgebruik herinner eerder aan 'n vroeër tyd toe jongmense nog 'n woord soos "bloemen" (168) gebruik het as 'n milde kragwoord. 'n Uitdrukking soos om "iemand hot en bles (te) straf" (168) en Mooies se beskrywing van homself as 'n jongman "sonder korps of kabaal maar met die wil en die nerf om die kleur van waarheid te wys" (183) klink ook nie na die woorde wat 'n mens van 'n negentienjarige in die rekenaareeu sou verwag nie. Soms gebeur dit egter dat Bekker met sy liefde vir kleurryke stelwyses die teiken sekuur tref: Schouwenburg se ma word byvoorbeeld beskryf as "'n regop skelet waaroor haar vel soos was geloop het met 'n effense verdikking by die enkels. Sy het gestaan en geloop asof sy haar pas teen water verset het. Miskien

was dit omdat die burgemeester eenkeer by 'n huldiging gesê het as die dorpsdam sou breek, sou mevrou Schoubie die enigste wees wat nog kiertsregop sal bly staan" (43).

In 'n meer gestroopte vorm sou Pirow Bekker se roman 'n genotvolle en spannende roman in die genre "goeie gewilde prosa" kon gewees het. Met sy weerstandbiedende styl en sy bemoeienis met onoortuigende literêre procédés, onder meer die wispelturige moedervlek en Schouwenburg se eentonige kritiek, stel Bekker uiteindelik teleur met *Die mikstuur van Mooies.*

Universiteit van Zululand

Heilna du Plooy
Die postmodernisme postmodernisties makgemaak

***Postmodernisme en prosa.* Etienne van Heerden, 1997. Kaapstad: Human & Rousseau. R89,95.**

Die postmodernisme is een van die invloedrykste literêre verskyningsvorme of denkmodusse van die laat twintigste eeu. Enigeen wat iets van die denkklimaat of van die produkte van hierdie periode voorafgaande aan die eeu- en milleniumwisseling kan of wil begryp, sal van die postmodernisme rekening moet kan gee. Daar word tans aanvaar dat die postmodernisme in historiese sin reeds veel langer werksaam is in denke en kunsvorme as wat aanvanklik gemeen is en dit is ook so dat byna alle fasette van die laat twintigste-eeuse lewe deur hierdie soort denke en praktiese manifestasies gekenmerk word. Die gevolg van hierdie temporele en ruimtelike ongebreidelde spreiding is dat daar geweldig baie en uiteenlopend oor die postmodernisme geskryf is.
Om 'n ingeligte en koherente gesprek te voer oor 'n haas grenslose en ongrypbare onderwerp, is dus geen maklike taak nie. In die boek *Postmodernisme en prosa* is dit egter presies wat Etienne van Heerden regkry, meer nog, hy slaag daarin om hierdie omvattende en komplekse onderwerp deeglik te beheers sonder om aan die veelfasettigheid daarvan afbreuk te doen.
Dit is bv. vir studente moeilik om 'n greep op die postmodernisme te kry, omdat daar soveel verskillende verskyningsvorme daarvan is, omdat verskillende skrywers klem lê op verskillende aspekte en fasette daarvan en gewoon vanweë die aantal skrywers wat oor die veld skryf. Van Heerden gee in hierdie boek 'n besonder bruikbare inleiding waarin hy die "literatuurteoretiese en sosioliterêre klimaat" beskryf waarbinne en waarteen postmodernistiese tekste verskyn. Hy wys op al die belangrikste debatte rondom die postmodernisme, bv. die verhouding tot die modernisme, terminologiese probleme en die verskille ten opsigte van die definiëring van die term en die konsepte waarmee daar gewerk word, asook die vrae rondom die moontlikhede of wenslikheid van die institusionalisering van so 'n amorfe denksisteem (wat eintlik juis geen sisteem wil wees nie). Die belangrikste historiese merkers in die ontwikkeling van die duidelik sigbare vorme van postmodernisme word bespreek en die situasie in Suid-Afrika word hiermee in verband gebring. Daarna word die belangrikste teoretici wat oor die postmodernisme gewerk het, se bydraes uiteengesit bv. Lyotard en Foucault, Bertens en D'haen, McHale, Hassan, Hutcheon, ens. en die kerneienskappe van die postmodernisme omskryf in 'n betoog wat stukkie vir stukkie opgebou word.
Hierdie inleiding is saaklik en duidelik en maak 'n moeilike en omvattende

onderwerp hanteerbaar sonder om te oorvereenvoudig of die kompleksiteit en veelfasettigheid te reduseer tot 'n stel feite.
Die teoretiese uiteensetting word gevolg deur uitvoerige besprekings van tekste van Abraham H. de Vries, Koos Prinsloo en Jorge Luis Borges. Wat my van die besprekings opval, is die gemak waarmee teoretiese en kritiese gesprekke met die teksbespreking vervleg word. Die betoog word uiteindelik 'n soepel gesprek oor die literatuur wat die inherent intertekstuele aard van die literatuur nie net aan die orde stel nie, maar dit inderwaarheid illustreer.
Die voortdurende verwysings na en bytrek van die spesifieke debatte in en om die Suid-Afrikaanse letterkunde, maak die werk verder interessant en aktueel. Dit gee inderdaad 'n bepaalde historiografiese waarde aan die publikasie omdat die diskussie aansluit by belangrike kwessies uit die literatuurgeskiedskrywing soos periodisering, die verhouding tussen die teks en die kontemporêre filosofiese klimaat, die debatte in die kritiek. Op dié wyse word die verskillende standpunte van literatore in die wyer filosofiese en ideologiese raamwerke ingepas.
Vir senior en nagraadse studente is hierdie boek nie net 'n bron van inligting nie, maar ook 'n voorbeeld van hoe 'n mens met die literatuur kan omgaan. 'n Mens sou selfs kon sê hoe daar met die literatuur omgegaan *moet* word, maar *moet* pas natuurlik nie in die postmodernistiese woordeskat nie. En postmodernisties-gesproke weet ons ook nie op watter vreemde paaie die filosofie en literatuur ons in die volgende millenium gaan neem nie.
Samevattend moet egter gesê word dat hierdie leesverslag (soos Van Heerden die werk self beskryf) inderdaad 'n illustrasie is van hoe boeiend en onderhoudend oor die literatuur geskryf kan word indien die kreatiewe werkwyse en denke van die postmodernisme ook vir wetenskaplike werk gebruik word (soos in die woord vooraf in die vooruitsig gestel word). Daar word soms gesê dat in die postmodernistiese denkmodus, kuns en wetenskap die naaste aan mekaar is wat dit nog ooit in die geskiedenis was, dat die wetenskap, die filosofie en die akademie die werkwyse van die kuns self naboots en uitbuit. Hoe dit ook al sy, hier is dit besonder geslaagd!

Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

Gretel Wÿbenga

***Identikit* T.T. Cloete, R49,95 Tafelberg**

T.T. Cloete het sy pen al aan drama, prosa en poësie gewaag, en het sy statuur veral aan sy digwerk te danke. Sy eerste bundel prosa, *Die waarheid gelieg*, is met gemengde reaksie ontvang. *Identikit* word op die voorblad gekwalifiseer as "kortprosa" wat die leser daarop behoort voor te berei om nie noodwendig 'n reeks tradisionele kortverhale te verwag nie.
Die onderlinge binding tussen die prosatekste is van so 'n aard dat hierdie versameling met reg 'n eenheidsbundel genoem kan word. Die tekste word o.a. bymekaar gehou deur die deurlopende werking van die paradoksale: die aanvaarde norm word in verhaal na verhaal omgedop – die veronderstelde waarheid dus ontmasker. Wat op sigself weer aanleun by die eerste bundel waar die spel met waarheid en leuen sterk aan bod kom.
In die eerste verhaal, "Vier hoekhuise", gaan dit om "heel lawaai en stukkende stilte", om vrolikheid wat seermaak (pp. 4/5). In "Die hulpbehoewende Samaritaan" word die titel, téén die bekende gelykenis in, uitgespeel. In "Die monster" het ons te make met die dilemma van 'n welmenende, naïewe dief (p. 18) en in "Totus Tuus" wat ook bind met "Die hulpbehoewende Samaritaan", gaan dit om die wrokkigheid van die mens aan wie barmhartigheid bewys is. In "Die storiedief", wat ook in die bundel *Kort-kort* verskyn het, ervaar die verteller hoe 'n skande 'n mens goed kan doen. En in "Medewerker van die Here" kom dié heilige werker o.a. agter dat hy in sy ywer die man wat hy bearbei tot sonde dwing.
Uit die voorgaande is dit reeds duidelik dat die paradoks tematies 'n beduidende rol speel. En selfs waar dit tematies nie so sterk op die voorgrond is nie, is die paradoks steeds talig as stylfiguur volop teenwoordig.
Ook die bundeltitel word op paradoksale en ironiese wyse in vele tekste benut. Die kunsmatige in die samestelling van 'n identikit – dit is slegs naastenby 'n alternatief vir die werklike mens – word uitgebuit in "Die medewerker van die Here" waarin die medewerker nooit aan sy eie vroomheid getwyfel het nie totdat hy met 'n uitgemaakte sondaar te doen kry. Andersom is dit weer "onvergeeflik" om nie ook aan "jou hooggewaardeerde self" (p. 29) erkenning te gee nie ("Op jouself lyk").
Maar soms pas dit om blind te bly vir wat jy is. Johannes Mudge ontken, in die gelyknamige verhaal, sy eertydse ongekunstelde self, toe hy nog as Haansie Mudge bekend gestaan het, in die guns van die verdorwe identiteit van 'n tipiese joernalis. Duidelik, soos ook elders, is die ironie die bedmaat van die paradoks.
Soms, soos in "Die monster", kies die mens nie sy eie identiteit nie: 'n

mombakkies (p. 16) wat hy nie werklik verdien nie kan op hom afgedwing word. Maar die teenargument kom weer in "Die storiedief" voor: die ongeregverdigde negatiewe identiteit wat ander mense aan die verteller toedig, word deur hom verduur o.a. omdat "martelaarskap" ook puring/bevryding tot gevolg kan hê: skande kan 'n mens ook goed doen. In "Die Pretbederwer" weer is die doel so oorheersend belangrik dat dit die transfigurerende identiteit van die pretbederwer regverdig.
Uit die voorgaande is dit al duidelik dat die verhale onderling ten opsigte van die tema van identiteit met mekaar skakel en dat die normatiewe gedurig in die proses ondermyn word.
Die **stem** van die verteller is byna sonder uitsondering in die prosas opvallend, maar hier het dit met intimiteit weinig te make: dit gaan nie om die "private ache" nie, maar om die betoog. Die voorrang wat die bespiegeling, die redenasie, die moralisering kry, en die feit dat die "storie" hierby ingespan word, plaas 'n verwantskap tussen hierdie tekste en die genre van die exemplum, die parabel en die gelykenis.
In "Hakkel", wat ook duidelike raakpunte het met "Die ramp" uit die eerste bundel, kom die eens optimistiese betogende verteller, met sy skerp en siniese dogter as klankbord, mettertyd huiwerend uit by die één onoorkomelike probleem: "Vir elke probleem, behalwe die ongeloof is daar 'n oplossing." Maar uiteindelik moes hy stamelende hom beroep op 'n beginpunt wat verby die rasionele lê: "geloof is die geloof in die geloof" (p. 37).
"Die storiehel" bestaan byna in sy geheel uit vertellersteks, waarin, soos in "Mag God jou gebed nie verhoor nie" en "Die storiedief" kunsteoretiese sake aan bod kom. Dié vertelling/betoog breek 'n lansie vir die geldigheid van die sogenaamde fiktiewe, wat selfs tot katarsis by die belewer daarvan kan lei. Minder eksplisiet betogend sê "Die storiedief" dat stories aan niemand en aan almal behoort.
Tog is die stem van die verteller soms opdringerig, dikwels aan die slot waar soms die ooglopende gesê word en die slot daarom ongeïntegreerd aandoen. Tekste wat as gevolg hiervan m.i. 'n antiklimaktiese slot het, is "Op jouself lyk" en "Die pretbederwer".
Veral oortuigende dialoog moet ook soms swig voor die argument of die "boodskap" van die vertelde. Van die dialoog het vir hierdie leser soms onnatuurlik voorgekom (o.a. pp. 6,7 en in die voortstuwende gepraat van Johannes Mudge). In "Vier hoekhuise" word byvoorbeeld m.i. te onverwags 'n gebeure en 'n persoon (onderaan p. 4) ingevoer om die kwessie van die "heel lawaai en die stukkende stilte" te verduidelik.
Cloete is al voorheen verwyt dat sy verhale "blote" anekdotes is. Dié verhale is myns insiens, met die uitsondering van waarskynlik "Dis ou Fanie daai" nie anekdotes nie; dit mis o.a. die vlak gemoedelikheid en die soms boertige humor. Die toon is eerder melankolies, selfs wrang. Dit is ook nie in die geaardheid van hierdie subgenre om filosofiese en morele kwessies, hier

boonop by wyse van die paradoksale aan te spreek nie.
Cloete skryf in **Kalender** (p. 5) van die *Beeld* van 19 Augustus 1997, waar hy dit het oor die snobisme in die literatuur: "Die beste: maak soos Leipoldt, sing soos jy gebek is, vir ... vir jouself, en hoop dan maar dat albei soorte snobs jou lees: dié in die toring, dié in die straat." Die egtheid van Cloete se vertelsels is juis die element wat die leser sal bybly: hier is geen gefabriseerde identiteit om 'n bepaalde lesersgroep tevrede te probeer stel nie.

***Die uur van die engel*, Karel Schoeman, Human en Rousseau, R69,95**

Hierdie roman is die derde in Schoeman se "Stemme"-reeks. Die identifiseerbare vertellerstemme wat hier probeer om 'n verlede, dikwels hul eie, en 'n hede, waarin heelwat oorvleuelings voorkom, te verreken, is 'n besoeker aan die Suid-Vrystaatse dorpie, die oudonderwyser Jodocus de Lange bekend as oom Jood, die predikant Japie Heyns, die vroue van oom Jood en Heyns, en die suster van Danie Steenkamp.
Ook Steenkamp self, die beweerde "skeurmaker en ketter" (p. 263) wat spottenderwys deur die ortodokse kerkgemeenskap die Hottentotsgod en Bastermessias genoem is, kry 'n spreekbeurt. By hom is die vertelde veel minder besmet met persoonlike hebbelikhede. Dit is 'n kort, selfs onbeholpe getuienis van, vir hom, 'n onomstootlike waarheid wat sy ganse optrede rig: die genade en liefde van 'n tasbaar teenwoordige God.
Die verlede waarmee hierdie mense, gegroepeer oor byna twee eeue, hulle struikelend en stamelend bemoei, sentreer sterk rondom dié byna ongeletterde Mal Danie Steenkamp, wat na bewering engele gesien en stemme gehoor het, wat met lied en woord geloop en preek het, wat selfs verse gemaak het. Hierdie verse met hulle "dikwels afgesaagde beelde en oorbekende ritmes en ryme" (p. 273) is deur sy suster neergeskryf en die bladsye met garing in 'n boekie vasgewerk. 'n Geslag later bring haar broerskind dit na dominee Heyns. Die publikasie van Steenkamp se ongekunstelde verse (p. 280) gee sin aan sy vereensaamde lewe.
Hoe relatief die sg. waarheid sou wees, uit lewensbeskoulike of historiese oogpunt, blyk uit 'n reeks veranderlikes wat uitvoerig deur die roman aangeraak word: die gebrekkige en onbetroubare geheue, bepaalde ondermynende persoonlikheidstrekke veral opvallend by oom Jood, die "voorskrifte" binne 'n bepaalde samelewingsorde, en die ontoereikende woord. Só word o.a. uitspraak gelewer oor die onmoontlikheid van objektiewe geskiedskrywing. Daar is inderdaad geen betroubare pad terug nie (p. 108), wil die roman sê.
Die naasmekaar drywende stemme onderstreep ook die onversoenbaarheid van mense, die isolasie, en ten slotte, die onbenulligheid van die menslike stem met sy beperkte werktuig, die woord (p. 246). Die onverankerdheid in een absolute waarheid word ook ikonies voorgestel

deur die feit dat die meestal interne vertellers by geen onomstootlik identifiseerbare primêre verteller ingebed is nie.
Die onbenulligheid van woorde word ook geïllustreer in Jood se navorsing van 'n leeftyd wat na sy dood deur sy vrou verbrand word tot "verkoolde reste en sinkers en as" (p. 355), en deur die feit dat Steenkamp sonder 'n Bybel, wat sy pa jare tevore verloor het, 'n boodskap oordra. "Daar is ten slotte geen woorde nie" (p. 212), konkludeer die boek.
Die waarheid ontstyg die aarselende en ontoereikende woord (p. 39) wat bewys word deur die feit dat die eksentrieke lewe van die armlastige en hakkelende Steenkamp wat visioene sien en verse maak die mense boei. Sy waarheid was vir hom die "lewende werklikheid" (p. 273) en dit vul vir Heyns, die ewige twyfelaar, met verwondering.
Te midde van sy ongeloofbare ervarings, ken Steenkamp, in teenstelling met die ander, geen onsekerheid nie. Die waarheid het vir hom "vas gestaan, die engel en die klip en die stem en die mure van die stal, dis asof daar vir hom geen verskil tussen die een of die ander was nie, goddelik of aards, asof albei ewe alledaags was of ewe heilig" (p. 116) bely die besoeker en dit noop mense om hulle weer en weer daarvan te wil vergewis en daaraan te bly pluis.
Só word Steenkamp se buitengewone ervarings die spil en kern van die roman. In die sterk slothoofstuk word myns insiens, d.m.v. 'n vertolking daarvan, 'n lansie gebreek vir Steenkamp se soort waarheid.
Dit is opvallend dat die figure wat tot Steenkamp aangetrokke voel, randfigure en buitestaanders is en, soos hy, los van die "volksgroep en hulle menings" (p. 116) staan. Beide Heyns en Steenkamp vind aanklank by die mense wat "opsy gesit van die gemeente leef" (p. 294), uitgestoot tussen die Basterbediendes en die Boesmans (p. 306; ook p. 321). Ook die besoeker is eenling in die dorpie, is randfiguur, soos oom Jood, o.a. in hulle gesuggereerde homoseksualiteit.
Die hakkelaar, Steenkamp, en die man met die sagte stem, dominee Heyns, deel ook 'n aanleg tot die mistieke belewenis, vergestalt deur die marmerengel op die graf van die dominee. Ironies dat Mieta sy vrou, wat so op uiterlikhede ingestel was, moes aandring op dié beeld wat ten einde uitsê wat sy self nooit kon begryp nie.
En uiteindelik lê dít wat die roman m.i. wil sê ook op die terrein van die mistieke: waarheid of sin kan net bereik word deur ontleding, o.a. van vrae. Dit vra om stilstand en geduld, waarna begrip jou onverwags sal deurstraal. Dit vra om 'n afwys van die vertroue in woorde, in die uitpluis van tekens want "Die reis gaan inwaarts" (p. 386).
Soos in al Schoeman se romans, is die ruimte metafories deurslaggewend. Deurgaans word die onvoltooide, die fragmentariese aard van die bestaan en die waarheid ruimtelik gekonkretiseer in 'n ongenadige landskap geteister deur die elemente, in die tekens van 'n vervloë tyd wat in stukke en brokke rondlê en niks verraai nie. Opvallend hier is hoe water as

metafoor van genade gedurig by Steenkamp funksioneer (o.a. pp. 314 en 325).
Ook die soort waarheid waarby die roman hom skaar, word eweneens ruimtelik gekwalifiseer: "Die leë landskap, dood en afgestroop in die winter, is plotseling verheerlik en die leegheid het gebot en geblom" (p. 386). In die lig van die beperktheid van stem en woord, dui stilte nie net op 'n gebrek aan begrip tussen mense, soos in die huwelike van Heyns en oom Jood nie, maar kan dit ook meer betekenisvol wees as taal of stem self, wat herhaaldelik deur die roman geïllustreer word. Die mistieke belewenisse van Steenkamp (p. 314) en Heyns (p. 223), wat ook die mees ingrypende in hulle lewens was, geskied in volslae stilte en die boodskap word sonder woorde begryp. Die "tekstuur van stilte" waarvan Tom Gouws iewers ten opsigte van *Hierdie lewe* melding gemaak het, is ook hier ter sprake.
Soos by stilte funksioneer die begrippe "leegheid", "hitte", "wit" en nog vele ander ook op twee kontrasterende vlakke, dikwels ruimtelik negatief, maar binne die mistieke belewenis, "die reis wat geen einde ken nie" (p. 385), word hierdie begrippe almal gepositiveer.
As 'n mens iets minder positief oor hierdie monumentale roman moet sê, dan sou dit die uitgesponnenheid daarvan moes aanraak, wat ook die talle herhalings betrek. Herhalings is wel tipies binne die verbale vertelling, en dit werk begoëlend binne die mistieke literatuur, maar hier word dit m.i. net té veel. Die talle spel- en taalfoute kom op die uitgewer se rekening.

Joan Hambidge
Poësiekroniek nommer 10

I

In hierdie kroniek gaan net twee bundels bespreek word: *Nuwe stemme 1* en die langverwagte *Poskaarte.* Beide is van Tafelberg-uitgewers.

II

Daar het min beduidende debute in Afrikaans in die negentigerjare verskyn. Wel ten minste: min debute wat die kontoer of landskap van die Afrikaans poësie so radikaal verander het as D.J. Opperman, Breyten Breytenbach of T.T. Cloete.
En tog kan 'n letterkunde nie bestaan as daar nie vernuwende stemme bykom nie. 'n Kanon word immers gemaak deur sowel die klein as die groot digters wat saam 'n tapisserie vorm. *Nuwe stemme 1* is saamgestel deur Anastasia de Vries en George Weideman, 'n bestendige digter wat nou onlangs die voortreflike *'n Staning onder sterre* gepubliseer het.
Dit is so dat die vereistes om 'n nuwe bundel te publiseer al hoe strenger geraak het. 'n Mens kan byvoorbeeld net vergelyk hoeveel bundels onder meer in die tagtigerjare verskyn het teenoor die suinige publikasielys van die afgelope sewe jaar.
"Dit kos fyn oorweging om belowende digterstemme 'raak te hoor' – digters wat die potensiaal het om selfstandig te publiseer. Agt, twaalf, sestien verse is te min vir 'n eie bundel – maar in 'n meerstemmige koor kan die individuele talent geïdentifiseer en verder ontwikkel word". Uit sewentig voorleggings is die elf nuwe stemme gekies – met die hoop dat hulle kort voor lank in staat sal wees om solo te sing.
Hierdie versameling is dus iets van 'n "Debuut met Mimi", 'n talentaand. Dit herinner aan *Stiebeuel* en *Visier.* Vanselfsprekend het nie al die digters iewers uitgekom nie, maar mooi verse bly so tog vir die kanon behoue. En met genoegsame aanmoediging mag 'n jong digter iewers uitkom. Hierdie leser kon nie help om die naam van 'n jong digter wat gereeld in *Tydskrif vir letterkunde* gepubliseer het, Sarina Dönges hier te soek nie. Was sy nie deel van die voorlegging nie?

II

Die bundel begin met die beduidende talent van Martjie Bosman se *Suidewind.* Ons ken haar poësie veral uit *Ensovoort* en hier is, wat my betref, 'n suiwer stem. Die gedigte is volwasse, 'stemhebbend' en dit is sowel tegnies as tematies interessant.

Om as debutant naam te maak, om gehoor te word, is in alle waarskynlikheid al hoe moeiliker: die gevestigde stemme lewer steeds belangrike en vernuwende werk en Afrikaanse digters het vele sterk stemme. Bosman se poësie sou 'n mens kon tipeer as eko-gedigte, oftewel gedigte oor die natuur. In hierdie opsig sluit sy aan by die digter Johann Lodewyk Marais se *Verweerde Aardbol* (Human en Rousseau, 1992) en T.T. Cloete se *Met die aarde praat* (Tafelberg, 1992). Nou onlangs het Marais ook as mede-samesteller opgetree (met Ad Zuiderent) vir 'n bundel eko-politiese verse, te wete *Ons klein en silwerige planeet* (J.L. van Schaik-Akademies, 1997).
Haar verse is dus modieus, maar 'n vers-van-die-dag of spreekwoordelike geur van die maand, waarborg nog lank nie 'n geslaagde of goeie gedig nie. En dit is waar Bosman myns insiens juis haar poëtiese kragte wys deur veral op die tegniek te fokus. Haar verse sluit tegnies nogal aan by Johann Lodewyk Marais se praatvers. Dit is gedigte wat die illusie skep dat dit 'maklik' of vloeiend is, ofskoon dit met ander bindmiddele werk.
Hierdie leser meen dat die digteres werklik 'n verstommend goeie gedig lewer met die oorrompelende "Laaste luiperd" (pp. 10-12), 'n gedig waarin die fantasie – 'n belangrike sintuig vir die digter – die loop neem. Ook verwys sy baie vernuftig na Van Wyk Louw se luiperd:

> en in die digterlike onbewuste
> sluip die swarte ongedeerd (p. 10)

Die verse werk vanuit die postkoloniale diskoers en dus met 'n bewussyn van reg en ongeregtigheid. En ook met die melancholie wat die terugdink of neerskryf van 'n vergange tyd inhou. In hierdie opsig is "Aand, sendingstasie" (p. 3) 'n onthoubare vers:

> Die sproeier op die groot grasperk
> piets die dorpsmotors wat voor skemer
> onder die maroelas uittrek
> en deur die hek wegry.
> Die rooi stoepvloer verkil
> en die teringpasiënte verdwyn in die saal.
> Die malle loop sy laaste rondte.
> Die seuns met die rugbybal draf na die dominee se huis.
> Die superintendent stem sy viool
> en die aandgesang dryf oor die binneplein.
> Teen tienuur doof die gedreun van die kragopwekker
> en die laaste ligte in die kamers uit.
> Ver hoor jy nou die naguil en 'n wilde skreeu,
> sien jy dalk oor die lae heining
> die geflikker van 'n vuur.

Ook die soektog van (en na die) eenhoorn is iets wat in Marais se poësie aan bod kom.

Die gedig "Kartografie" (p. 6) en "Kafka in die kombuis" (p. 9) getuig ook van daardie ander onontbeerlike digterlike kwaliteit, naamlik 'n vars blik op sake. Om die klipperigheid in die klip uit te lig, het Victor Sklovsky gesê, en hierin slaag Martjie Bosman terdeë.
Die digteres is bewus van die waarde van die "onpresiese paaie", van dit wat buite die matematiek lê. En in "Walvislied" (p. 14) gee sy uiting aan haar ingehoue liriese stem. Martjie Bosman is 'n digteres wat alreeds haar stem dik maak met 'n visie en tegniese beheer.

III

Hierop volg die tweede stem, Tilla Diederichs, wat oor die wel en wee van die ontgogelde huisvrou dig. Tog is daar vir my gevoel nog te veel Antjie Krog wat hier deurslaan, te veel nabootsing van Krog se enumerasie van die ellendes van die huisvrou. (Kyk na "weer eens" in *Otters in bronslaai*, Human & Rousseau, 1981.)
En die onverwerkte invloed van Rosa Smit kan ook nie misgelees word nie. Maar hierdie hinderlikhede tersyde, is daar iets onpretensieus en heel opsêbaars in hierdie gedigte wat tref om die direktheid en die eenvoudige segging. Waar Bosman se gedigte met versluierde intertekste en klankbinding werk, is hier eerder sprake van direkte gedig. Hierom dan die dikwels siniese blik omdat die digteres intens ontgogel is. "Sandton City" (p. 18) is 'n wrang stukkie sosiale kommentaar; waarskynlik gemaak deur iemand wat géén illusies oorhet nie.
In die gedig "JDD" (p. 20) posisioneer die digteres haar téén die dinamies-geclichéerde vroue van die Jong Dames-Dinamiek. 'n Mak versie, veral as 'n mens Theunis Engelbrecht (as Randy Rambo) se verplettering van hierdie spesie ken. Nietemin voel hierdie leser dat sosiale kommentaar waarskynlik Tilla Diederichs se sterkpunt is.
Sy kan ook teer liefdesverse skryf – veral die kort pragtige gedigte op bladsy 25 verdien vermelding – en die herinneringsvers "Ouma-Karoo" (pp. 26-27) sluit haar bydrae af.

IV

Die derde debutant is Tom Dreyer wat teenoor die liries-uitstulpende verse van Tilla Diederichs iets meer ingehoue, intellektueel skryf. (T.S. Eliot is kennelik 'n sterk invloed te lese uit die motto's.)
"Klein gebeurtenis" (p. 30) is 'n subtiele ars poetica en een wat van poëtiese vaardigheid getuig. Die digter gebruik woorde ekonomies, sy beelde is konkreet – 'n eis van D.J. Opperman vir die jong digter – en die digter skryf wég van homself.
Tog is daar ook blyke van 'n liries-uitstulpende aanslag soos in die baie mooi "Jong groen graan" (p. 35):

Hoe vreemd lyk jou oë vanaand,
kewerblink, 'n druppel dou:
gee my jou hand, jou hand,
vir die dans, die dans,
die ringdans op die dans van nóú! (p. 35, slotstrofe)

Daar is baie talent te bespeur hier. Reeds die vermoë om buite die self te dig, die vermoë om intertekste subtiel te hanteer (ek dink hier aan "Halfweghuis" (p. 36) wat Van Wyk Louw se gedig oor die verdriet uit *Nuwe Verse* aktiveer), en die konkrete beelde, getuig van 'n soort volwassenheid wat 'n mens selde by jong digters aantref.

"Klein gebeurtenis"

Toe soos 'n kamera-flits die bruin-geel beeld
van 'n hen voor my oë verskyn
en ek haar wil vasgryp, vashou,
maar sy vervloei soos ink en verdwyn,

het ek gedink dat alles, elke klein gebeurtenis,
'n mens uiteindelik moet ontglip,
soos elke dag se dun vernis
tussen toe en nou en kom sit.

Nou weet ek, meer vertroud met verlies,
dat dié hen nog broei
oor die woorde wat ek kies

en in die ondergrond wat ek skryf en sê
bly die afdruk van
haar geel-rooi pote lê. (p. 30)

V

Henk Havenga is volgende aan die beurt. Die digter skryf oor die "unheimliche", oor die daaglikse outsiderskap van die digter en in 'n vers soos "Aasvoëls" (p. 41) word 'n soort praat-vers gemaak oor die regswêreld se gebrek aan simpatie of mededoë met die mens se lot. Maar uit hierdie misdrywe is daar poësie te make en Havenga het 'n skerp, speurende blik.
Hy lewer kommentaar op die mens se durende verlange na die elders en 'n mens sou hier kon verwys na 'n soort Neo-Romantiek. In "herdefiniëring van sin" (p. 42) word hierdie lewenshouding besing.
"panthera leo" (p. 43) praat slim met Van Wyk Louw én T.T. Cloete. Veral Cloete se ekologiese gedigte uit *Met die aarde praat* word hier geaktiveer. Die gedigte is netjies afgewerk (kyk onder meer na "stedelinge", p. 44) en die amper-surrealistiese aanslag van "like water for chocolate" (p. 45) moet miskien verder ontgin word.

Iets soos "Umhlanga" (p. 47) bly mens by:

Uit die hotelkamer, sien ek vanmôre
waar die son uit die see klim.
Twee vissersbote spring
blink die oranje golwe in.

Later, vir oulaas op die strand,
trap ons versigtig om tekens
van 'n vergete olieramp
wat kol-kol deurslaan in die sand.

Tussen kaalgestroopte rotse bottel
'n vakansieganger onwetend
'n mengsel chemikalieë en DDT
wat steeds gespuit word in Zululand. (p. 47)

VI

Totaal in 'n ander toonaard is die gedigte van Marthi Lourens. Hier vind ons eerder belydenisgedigte oor die menslike kondisie. Die gevaar wat hierdie soort gedig natuurlik loop, is om as oerbekend voor te kom. 'n Mens vind dikwels hierdie soort konfessie by jong digters, ofskoon daar sprake is van 'n taalbeheer wat meer beloof.
Die jong Antjie Krog en Annesu de Vos het reeds hierdie soort gedig tot sy maksimum beproef en 'n mens hoop dat hierdie digteres verby die aanslag sal ontwikkel. Gaan kyk maar weer na *Dogter van Jefta* en hoé suiwer die jong-Krog kon dig.
Maar dis nie alles tevergeefs nie. 'n Mens sien by Lourens 'n vaardigheid, al is die wêreldjie bitter-bitter klein:

Carmen

sigeunerkoning

saans
as passie brand
in vel en bloed

dans ook ek vir jou

lomp soos 'n kind
lastig soos 'n vlieg
angstig soos 'n vrou (p. 52)

VII

Magmoed Martin en Vernie Plaatjies skryf sulke lekka latter-day Adam Small-gedigte vol woede en in die natuurlike Kaapse aanslag. 'n Mens

vind hier ironie, kritiek op 'n onregverdige samelewing, en ja, 'n direkte aanslag. Die twee digters is besonder goed en dit help 'n mens om oor die aanvanklike gevoel te kom dat Small vir baie jare geen werklike opvolger gehad het nie.
Die orale aspek van hierdie gedigte is belangrik, omdat dit gedigte is wat gerig is op 'n gehoor wat na poësie-voorlesings kom. Die ironiese aanslag van die gedigte ondermyn dan ook telkens die ontsettende gruwels waaraan hierdie mense blootgestel is: armoede, kapings, werkloosheid, verkragtings en geweld. Ook die nuwe Suid-Afrika loop deur in die gedig "De new Suid-Afrika" van Martin.
Ook die gebruik van Engelse woorde – kenmerkend aan Kaaps – word dan in hierdie gedigte gebruik wat so naby as moontlik aan die spreektaal wil wees.
Tog moet ek beken dat Vernie Plaatjies se liefdesgedigte vir my minder is; iets van die geclichéerde spreek te duidelik uit die liefdesgedigte.
In die geheel gesien is die gedigte goed afgerond en veral die eg Kaapse verse is bekoorlik.

VIII

Die bydrae van Hannatjie Schreck is eweneens onthoubaar. Sy skryf 'n lesbiese liefdesgedig met al die fasette wat hierdie soort verhouding impliseer: die andersheid, die oortreding van 'n taboe, die vervlietendheid van die aanraking, die verlange na die onbereikbare geliefde, die geïmpliseerde konflik met die moeder – alles fasette wat onder meer in die Amerikaanse digteres, Adrienne Riche se poësie aan bod kom.
Daar is 'n woord-skerpheid in dié gedigte wat imponeer. Die verse is goed gekonstrueer en die implikasies bly lank ná die lees 'n mens nog by.
So klink 'n vers:

> praat
> april 1986
>
> die maan is effens aangeklam
> skeef gemik oor bome hoog
> in die takke selfs die sterre
> is besope ek kyk
> te diep in die bottel –
> bruin van jou oë
> vat jou reguit kop toe
>
> heelaand teug ek liggies
> aan die sjerrie van jou woorde
> soet dialek jou tong
> laat my in tale praat (p. 88)

Ook die vleeslikheid van die liefde en die skryfproses – iets wat herinner

aan Ingrid Jonker op haar beste – vind ons in hierdie digterskap.

...
eers later word die lyf driftig
meer volledig neergepen
in 'n gedig, onbeskaamd
elke vou en kreukel

vingers wat losknoop, altyd maar op pad
na mekaar in die oplegging
van vrou op vrou ("die liefde tussen vroue is sag", p. 91)

Die digteres skryf ook religieuse verse waarin sy telkens die metafisiese vlugte konkreet voorstel.

IX

Susan Smith noem haar gedigte "teenspraak" omdat sy in hierdie gedigte standpunt inneem teen die androsentriese wêreld waarin die vrou haarself onderdruk voel. Tog is daar ook 'n heerlik ironiese spel hier aanwesig: Eva hou steeds die appel in haar hande! By implikasie sê sy dat die posisie van vrouwees magtig is. Uit hierdie ruimte of posisie kan 'n mens kritiek lewer op die manlike orde.
"Inversie" (p. 107) is 'n hoogtepunt in hierdie afdeling waarin daar ook skerp politiese vrae gevra word oor die posisie van die moderne wit vrou met haar donker vrese, vir Raka wat om ons is, oor die eise wat kinders aan mekaar stel. Kortom, die gedigte neem standpunt in téén die geweld wat tans onderlangs broei in die Nuwe Suid-Afrika

Gluip

Terwyl Raka om ons mooi wit mure
met elektroniese hekke
om ons mooi groot huise donker nader
nader sluip
slu en gluipend ons geselsies
daarbinne binnedring
maak ons praatjies
oor wenresepte en wonderrome
teen plooie en waar wie kuier en koop
asof niks ons kan skaad
binne hierdie innige knus kring nie.

Dog sy roes vreet reeds aan ons wortels,
aan woord en beeld en geskrif
blus ons met kits-kompensasies
verskimmel en vermuf ons dink en weet
tot onverskillige vergeet.
(p. 103)

Dit is 'n suiwer stem en eweneens een wat 'n mens laat uitsien na 'n eie bundel.

X

Die twee laaste bydraes is van Pieter Straus ("dubbelloop") en Kirby van der Merwe.
Strauss se vaardige reeks gedigte oor Jonker Afrikaner en Hendrik Witbooi, gesinkopeer met die moderne jong man se ervaring van geweld, is imposant! Nie alleen word die historiese dimensie knap hanteer nie, maar hier is 'n gevoelige digter aan die woord wat die gegewe bymekaar hou.
Teenoor die historiese aanslag van Strauss is Kirby van der Merwe meer modern, soos byvoorbeeld "Uitstalling van persoonlike trivia in portaal van my postmoderne huis" (p. 138). Daar is 'n ironiese oog hier te bespeur, soos 'n mens kan lees uit "Casspir" (p. 141).

Casspir

My seun,
hier is die sleutel
van jou eerste ryding,
so na 'n man se hart.

Onthou,

vir dié kar moet jy styl hê
rystyl, skietstyl,
bosstyl;
nie om nie, déúr,
nie deur nie, óór lyding ... (p. 141)

In die geheel beskou is *Nuwe stemme 1* dus 'n bloemlesing waarin mense met talent opgeneem is. Wie gaan dit maak na 'n eerste-volwaardige debuut?
Dit sou sinneloos wees om digters hier teen mekaar af te speel: die tyd alleen sal kan bepaal wie dit in hom of haar het om daadie eerste solo-debuut te maak.
Digters begin dikwels klein, om later belangrike digters te word. Of: hulle debute is belofteryk en daar gebeur niks verder nie. Van beide het ons genoegsame bewys binne die letterkunde.
Dit is byvoorbeeld interessant om te sien hoeveel digters eendagvliegies is wanneer 'n mens deur *Groot verseboek* blaai en die dosent het altyd 'n heerlike tyd om te vra: al gehoor van Freda Plekker? Menno Stenvert?
Maar sterkte aan elkeen!
En wonderlik dat poësie – in die dekade van die prosa – nog soveel belangstelling ontlok van soveel uiteenlopende talent.

XI

Vir jarelank was D.J. Opperman se *Groot verseboek* die mees verteenwoordigende en voorgeskrewe bloemlesing in Afrikaans. Maar die afgelope dekade het dosente beginne mor. Met elke lesing moes 'n mens etlike fotostate maak of ander gedigte afdruk, want die ou barometer het met Theunis Engelbrecht se poësie gestop.

Die hele beweging van tagtig is as 't ware nie in hierdie omvangryke bloemlesing opgeneem nie. En ofskoon die 'tagtigers' die hele tyd ontken het dat daar iets soos 'n beweging/skool van tagtig was, is daar tog 'n paar opvallende ooreenkomste tussen hierdie digters, naamlik 'n terugskryf op 'n verlede, of 'n bestekopname van die beweging van dertig. En ondersoek na die grense van die poësie en werklikheid.

Gaan kyk maar hoeveel digters uit die tagtigerjare intertekstueel verslag lewer van die digters van dertig. Lucas Malan praat met Eybers; Johann de Lange met Van Wyk Louw en I.D. du Plessis; Koos Kombuis/André Letoit parodieer die hele dertiger-beweging, en so meer.

'n Mens sou kon praat van 'n postmodernistiese verslag en Ronel Foster en Louise Viljoen se omvangryke bloemlesing *Poskaarte* (Tafelberg) wil die stilte verbreek wat na die kolos *Groot verseboek* ingetree het. Hulle noem dit in die subtitel 'Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960'.

Nou is 'n poskaart iets wat deur almal gelees word en die stuur daarvan bedui 'n oop boodskap, 'n vinnige boodskap en 'n toeganklike boodskap. En wat die Afrikaanse poësie sedert sestig, sedert Breytenbach geword het: poskaarte uit die vreemde; poskaarte terug na die bekende.

Waarskynlik sal daar 'n gemor opgaan oor die 'gehalte' van verskeie van die gedigte. Groot digters se weduwees (ons praat maar in die meervoud) het opname geweier, omdat die Groot Digter nie langs die mindere digter sy plek kan inneem nie. Fanie Olivier se *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte* moet ook voorin verduidelik dat sekere digters nie opgeneem kon word nie – om (on)begryplike redes.

Maar die aristokratiese ideaal oor die poësie is binne 'n postmodernistiese tydperk iets van 'n anomalie. En, daardie soort hooghartigheid kan ook tot gevolg hê dat digters oor 'n dekade of wat in hul eie *Versamelde werke* opgesluit mag raak.

Jong lesers surf die internet, speel videospeletjies, kyk video's – en poësie moet op 'n nuwe manier by hulle uitgebring word. In *Poskaarte* word vreemde gedigte neffens mekaar geplaas met interessante gevolge. Nuwe betekenisse word gestig; nuwe intertekstuele netwerke word uitgewys.

Die Afrikaanse poësie is dus nie meer 'n élitistiese koue, hoë eensame pad nie, maar 'n intertekstuele netwerk van poskaarte, dwarsklappe, terugpraat, polemiek en gesprek.

Die moderne digkuns, veral sedert die tagtigerjare, het politieke kwessies aangespreek en seksuele openlikheid en selfs platvloersheid was aan die

orde van die dag. Kan lesers nog die storm onthou toe daar openlike gay en lesbiese gedigte verskyn in STET op die agterblad getipeer as "gedugte"? Vir ses maande was literatore sprakeloos en van die gay-digters het skroomvallig beweer dat hulle nét gay-gedigte skryf en nie noodwendig gay is nie. Maar nie vir lank nie. Toe's hulle uit die kas.
Foster & Viljoen vang iets van die tydsgees op sedert die sestigerjare waarin die vaste bakens van die kuns begin verskuif het. 'n Mens kan die invloed van Derrida et al. op hierdie bloemlesing sien: hy het immers 'n teks gepubliseer *La carte postale*, oftewel *Die poskaart.*
Vir my is die interessantste aspek van hierdie bloemlesing hoé tekste nuwe bindinge kry in die nuwe samestelling. Omdat die gedigte per jaar opgeneem word en nie per digter nie, kan 'n mens gou sien wat in 'n bepaalde tydperk gebeur het en hoé verskillende digters op dieselfde saak/gebeurtenis gereageer het.
Dit is ook relevant om te sien hoe 'n konvensionele digter soos Elisabeth Eybers haarself her-skryf en dus op hierdie wyse 'n postmodernistiese dimensie verkry!
Vir die ywerigste poësieleser sal hier ook tekste wees wat hy/sy nie sal ken nie! Ook opvallend HOEVEEL gedigte sig besig hou met die proses van skryf en die betekenis hiervan vir die skrywer en die leser. Indien 'n mens hierdie bloemlesing vergelyk met ons Ingelse genote en byvoorbeeld kyk na *The heart in exile* van Leon de Kock en Ian Tromp (Penguin) is die Afrikaanse digkuns besonder 'with it'!
Daar is verwysings na rekenaars, na Aids, na maanlandings, en etlike tegnologiese uitvindinge. T.T. Cloete maak nuwe woorde op en daar is by Ernst van Heerden soveel mitologiese verwysings. Daar is struggle-gedigte wat net gehoor wil word en vroue wat AL die aspekte van vrouwees beskryf. Dan is daar vrouens wat koel-beredeneerd dig (soos Wilma Stockenström) en mans wat sag dig (soos Louis Esterhuizen).
Die digter is nie meer 'n profeet nie, skryf Foster & Viljoen, maar 'n knutselaar, 'n kulkunstenaar, 'n aartskarnallie, 'n dief, 'n skelm, 'n grapjas. En bloemlesings wil 'n mens byvoeg is nie meer monumente nie, maar net poskaarte.

Universiteit van Kaapstad

J.P. en Ria Smuts
'n Verteller by Hennie Aucamp

1

Binne die oeuvre van Hennie Aucamp is daar talle tekste waarin die spreker hom rekenskap gee van sy taak en rol. 'n Seminale teks hier is "Armed vision", wat toevallig ook in die bundel *'n Bruidsbed vir tant Nonnie* uit 1970 staan. 'n Kennismaking met "Armed vision" is van nut om die verhaal "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" beter te verstaan.
In "Armed vision" sê die ek-spreker dat hy 'n skrywer is. Hy besoek 'n oogarts om vir die eerste keer kontaklense te kry, en dit is vir hom 'n ontstellende ervaring. Hy voel blootgestel as daar in sy oë ingekyk word en ook as hy later sonder sy bril met kontaklense op straat moet verskyn. Die uiterlike ontbloting van die verteller deur die wegneem van sy bril lei ook vir hom tot innerlike afstroping en genadelose blootlegging.
Die verhaal openbaar ook dat die verteller hom bewapen en beskut voel as hy sy anonimiteit behou (tydens 'n besoek aan 'n kroeg wil hy nie sy naam aan die man wat soos 'n bokser lyk, bekend maak nie). Hier raak dit aan sy rol as skrywer: die skrywer is waarnemer, 'n persoon wat van ander mense wil weet en uitvind, maar wegskram sodra hy iets van homself moet prysgee. Hy besweer sy eie sensitiwiteit deur hom te rig op 'n ander gestalte. In die loop van die verhaal formuleer die spreker dan ook die rol, funksie of posisie van die skrywer. Hy moet "waarneem, nie waargeneem word nie. Nie weerloos wees nie. Ander in húl weerloosheid inkyk".
Die skrywer is dus 'n koelbloedige waarnemer van die blootgestelde mens, maar hy kan dié rol slegs vervul wanneer hy self beskut is. Die verteller weet dat die mense wondbaar is en hom moet verskans en nie te oop wees nie, dat hy dus sy masker nodig het. Ironies genoeg moet die skrywer juis agter mense se maskers inkom en hulle blootlê. Die verteller se ervaring van eie wondbaarheid het egter nie mededoë teenoor ander mense by homself gewek nie; eerder groter gedetermineerdheid om op wondbaarheid te teer.
Die skrywer-verteller kom dus in "Armed vision" tot die formulering van sy skrywerscredo. Betrag jy nou Aucamp se oeuvre, moet jy besluit dat dit wat hier deur die verteller tot uitdrukking gebring word, ook in 'n belangrike aspek van Aucamp se werkwyse reflekteer. Uit etlike verhale in Aucamp se oeuvre weet die leser dat die verteller meermale as waarnemer optree, en dan dikwels ook meedoënlose waarnemer wat ander se mees intieme menslike ervarings wil ken en tot verhaalstof maak. Die verhaal "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" is een van hierdie verhale wat dit duidelik toon.

2

Die titel "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" suggereer erotiek, vervulling en ook moontlike familieskap. Laasgenoemde aspek word onmiddellik deur die inset bevestig: tant Nonnie is Pa se suster wat as ou vrou deur haar nikswerdseuns in die steek gelaat is en nou by die verteller en sy ouers kom inwoon. Die bande én die verwydering tussen familie word dus vroeg geïmpliseer. Dit blyk al dadelik uit Pa en Ma se verskillende reaksies op tant Nonnie se koms plaas toe: Pa is aanvaardend, maar Ma is afwysend. Dit is die begin van 'n duidelike groepering van karakters wat enduit volgehou word. Aan die een kant staan Ma, wat aangetroude familie is, dus "anders". Sy is gesteld op vorm, op behoorlikheid, en tree telkens as korrektief op. Aan die ander kant is Pa, die verteller en tant Nonnie. Hulle is minder formeel en is meer spontaan, selfs aards, in hulle reaksies.
Die ek-verteller tree eers in die derde paragraaf na vore. Alhoewel hy nie 'n buitestaander is nie, is daar tog dadelik 'n mate van distansie tussen hom en die mense van die plaas, want hy was lank weg en in sy afwesigheid het baie dinge ook verander. Hierdie veranderinge het hulle op talle vlakke voltrek: sy ouers het ouer en selfs oud geword, die huis is verbou en verbreek, daar is nuwe bediendes en 'n troetelperd is dood. Die grootste verandering is egter die aftakeling wat tant Nonnie ondergaan het. Van belang hier is ook dat die spreker haar laas as skoolseun gesien het toe sy "'n vietse vyftig of wat" was; nou is sy sewentig en hy dus reeds 'n volwassene. Ook by die verteller het daar dus verandering gekom.
Die verteller bou algaande 'n beeld van tant Nonnie op. Eers word gedemonstreer dat sy twee fasette het. Vergelyk haar "smagtende gesing" van "Beautiful isle of somewhere" en daarna, met "ewe veel verlange", "Zullen w'eenmaal, eenmaal komen / In dat oord, zoo rein en schoon ...". In albei gevalle is daar 'n romantiese siening van die ideale aardse (maar onbepaald: "somewhere") en die ideale hemelse oord. Die verlange na sowel die aardse as die hemelse is by tant Nonnie aanwesig, maar die tweede word nou eers deur pyn by haar ontwikkel – dis nie werklik eie aan haar nie ("want die ongerief van pyn het 'n sondebesef by haar uitgebroei"). Die verwysing "haar lyf, wat die liefde so goed geken het, lyk of dit in die liefdeskramp gestol het", bring 'n sentrale faset van dié karakter na vore wat in die loop van die verhaal ontwikkel word, naamlik tant Nonnie se onblusbare seksuele drif, wat deel vorm van haar onvernietigbare lewensdrif. Hierdie gegewe word verder gevoer met die verwysings na "hulle" (die mans) wat die seëninge is wat sy "op die knobbels van haar kloutjies aftel". "Kloutjies", soos ook die "*bokspoortjie* op elke wang", aktiveer assosiasies met die bok ('n dier met tradisioneel erotiese konnotasies), die sater en die orgieë van die Dionusiese feeste. Ook frases soos "die ouvrou ry hom bloots vandag", "die dag wat wydsbeen oor haar staan" en "die skemer sal oor jou kom" in die slotparagraaf, bevestig die erotiek as 'n kernaspek van die verhaal.

Veral belangrik is die verwysing na die kwepers. Die beskrywing van die kwepers, wat hier simbool word van volheid en geilheid, van die seksuele, én die herinnering aktiveer, sluit by die erotiese aan. In die slotparagraaf word die kwepers weer geïntegreer om hierdie motief finaal te bevestig en trouens uit te bou.

Die verhaal word komplekser wanneer dit nie voortgaan om primêr 'n uitbeelding van hierdie enkele figuur te wees nie, hoe geskakeerd en interessant sy ook al mag wees. Die spreker begin naamlik 'n parallel tussen hom en tant Nonnie opbou. Daar is eerstens die familieskap wat uiteraard 'n mate van skakeling impliseer. Dan sê hy: "Ook ék is soel. Ek skrik nie vir die son nie." Hy is ook 'n lewensgenieter soos tant Nonnie. Hier is dus 'n proses van identifikasie van die verteller met tant Nonnie, en dit bring mee dat die verhaal nie net vir tant Nonnie onthul nie, maar ook die verteller. Jy kry hier wat Hennie Aucamp self 'n dubbelportret[1] genoem het, en dit maak die verhaal meer kompleks.

'n Mens moet hier ook in gedagte hou wat Aucamp by geleentheid oor sy skryfwerk gesê het. In *Gesprekke met skrywers 1* (1971: 2) noem hy "die lekker van skryf lê vir my hierin dat ek al skrywende beheer begin kry oor my ervarings". En in *Pylvak* (1982: 209) sê hy dat hy soms skryf om beheer te probeer kry "oor 'n boeiende, soms kwellende, onlangse ervaring; my eie óf die van 'n ander waarmee ek my so sterk vereenselwig dat dit my eie ervaring kon gewees het. – Vir my kom skryf in die meeste gevalle neer op verduideliking. Jy probeer, ál skrywende, iets aan jouself verduidelik – iets omtrent jouself; iets omtrent die mens; iets omtrent die wêreld waarin jy leef."

Skryf is dus vir hom 'n tot insig kom in die self. Teen hierdie agtergrond moet die verteller se pogings om agter tant Nonnie se geheim te kom, gesien word as meer as net blote nuuskierigheid, en wel ook as 'n poging om tot groter kennis van homself te kom.

Die geheim wat die spreker probeer peil, is of daar tussen al die mans met wie tant Nonnie verhoudings gehad het, "één gewees het wat vir haar meer was as die ander; één wat, terugskouend, alles was: 'n wrede minnaar, selfs 'n vriend". Daar ontwikkel dan 'n reeks situasies waarin die verteller tant Nonnie telkens toets in 'n poging om agter die waarheid te probeer kom. Dit ontwikkel tot 'n fyn spel tussen die verteller en tant Nonnie waarin sy net prysgee wat sy bereid is om prys te gee. Uiteindelik vra hy haar openlik: "Is dit so dat 'n mens net een maal in jou lewe werklik liefhet?" Haar ontkenning is vir hom 'n bevestiging van sy vermoede en spoor hom aan om voort te gaan met sy pogings om vas te stel wie dié persoon was. Dié onthulling kom tydens die besoek van verlangs familie (die familieskakel word nou heel ironies) wanneer 'n vrou verwys na 'n man met wie tant Nonnie vroeër 'n verbintenis gehad het. Dit ontstel tant Nonnie; skielik word sy 'n ou vrou ("My kop is seer, ek wil gaan lê"), en na die besoek onthul Ma aan die verteller besonderhede omtrent tant Nonnie se "Groot

Liefde" wat vir haar 'n kernvernedering gebring het: die man het "woer-woer" met haar gespeel.

3

In die laaste afdeling van die verhaal word tant Nonnie se siekte en dood behandel. Die verteller "verkies om te glo dat sy gesterf het omdat sy wóú sterf". Die vernedering wat sy jare tevore ondergaan het, kon sy nooit vergeet en verwerk nie. Dit is of haar lewe ten einde loop omdat sy nie langer in staat is om haar spel te speel en die illusie te behou dat sy nie kwesbaar is nie.
Die middag voor haar dood word vir die spreker 'n soort demoniese herinnering. Tant Nonnie lê sterwend in haar kamer, maar haar oë is nie op die berge gerig nie (vergelyk hier die toespeling op Psalm 121: "Ek slaan my oë op na die berge: waar sal my hulp vandaan kom?"), maar wel op 'n afdruk teen die muur met die woorde "HUISELIJKE DEUGDEN: Zindelijkheid is des huizes sier; / Gastvriendschap des huizes eer ..." Dit is baie ironies dat tant Nonnie haar in haar krisisoomblik vasklamp aan hierdie tipies burgerlike riglyne waarvolgens jy moet leef, want haar hele lewe het juis gestaan in die teken van die verbreking van die tradisionele kodes van die samelewing. Trouens, haar "gastvriendschap" was dikwels juis nié tot eer van die huis nie!
Tant Nonnie eis die plek van haar graf. Dit is duidelik dat sy in die familiekerkhof op die plaas begrawe gaan word. Sy wil langs die wilderoos lê (sy was self die wilderoos) en aan die ander kant van Sienatjie. Daar word nie gesê wie Sienatjie is nie, maar sy is waarskynlik 'n vroeggestorwe familielid – die familieskap word dus weer eens bevestig.
Daar word ook spesifiek genoem die verteller ruik tant Nonnie se asem is suur. Dit is die reuk van aftakeling en die dood, maar die woord *suur* skakel met die beskrywing van die kwepers vroeër in die verhaal: "ryp en mild, die suur daaruit, maar hul kwepergeur behoue". Dié gegewe word in die slot verder gevoer.
In die laaste drie paragrawe word tant Nonnie se toestand na dié gesprek beskryf. Die vooruitsig aan haar graf wek by haar 'n soort ekstase, want dit bring 'n terugkeer na die aarde waarvoor sy so lief was. Die erotiese word ook tot die einde volgehou, alhoewel dit nou groteske afmetings aanneem: "'n Blink draad span van lip na bors."
Hierna neem die verteller bestek op van sy eie emosies. Dit is opvallend dat daar aanvanklik van die historiese presens na die perfektum of verledetydsvorm oorgeskakel word ("Het ek erbarme met haar gevoel?") Deur hierdie duideliker terugplasing van die ervaring in die verlede, kry die leser die indruk dat die spreker afstand probeer vind tot die ervaring om so 'n nugterder kyk op die gebeure te kry – 'n gedagte wat na vore gekom het in die uitsprake wat Aucamp self oor sy skrywerskap gemaak

het wat vroeër gesiteer is.[2] Die slotparagraaf word egter in die verlede toekomende tyd gegee: wat die spreker rapporteer, is reeds deel van die verlede, maar dit wys terselfdertyd heen na die toekoms.
Die spreker is nie seker of hy erbarme met tant Nonnie gevoel het nie. Hierdie uitspraak mag die indruk wek dat hy eintlik weinig meer as 'n koelbloedige waarnemer was. Hy wou tant Nonnie se geheim uitvind, en toe hy dit reggekry het, het hy belangstelling in haar verloor en selfs nie eens jammerte met haar gevoel omdat sy sterwe nie. 'n Ander moontlike interpretasie van dié woorde is dat hy nie erbarme voel nie omdat hy dink tant Nonnie het nie simpatie nodig nie – sy het haar lewe so voluit gelewe dat die dood haar eintlik van niks meer kan beroof nie.
Groter stelligheid oor die verteller se ingesteldheid teenoor die sterwende tant Nonnie kom in die slotparagraaf. Dié gedeelte begin met 'n paradoks: die graf word as 'n bruidsbed gesien, en nie as 'n laaste rusplek nie. 'n Bruidsbed staan nie in die teken van die dood nie, maar is wel 'n simbool van vervulling en vrugbaarheid, dit reik uit na 'n lewende toekoms. Die graf sal met kwepers en ou, nat blare uit 'n winterbos uitgevoer word om dit tot bruidsbed te maak. Die kwepers het vroeër in die verhaal assosiasies van swoelheid en sensualiteit gehad. Die winterbos is 'n nuwe element wat bykom. Die ou, nat blare staan in die teken van ouderdom en die dood, maar die bos het tradisioneel assosiasies met die wonderbaarlike en die erotiese, dus ook met die raaiselagtigheid van lewe en dood. Die skemer sal oor haar kom, d.w.s. die dood, maar ook die dinge van die herinnering, wat so 'n belangrike rol in die verhaal gespeel het. As volkse idioom dui die uitdrukking "om te kom" egter ook op die orgasme (vergelyk die terugspeel op die dag wat wydsbeen staan). Die kwepergeur sal behoue bly: die geur van die lewe, want die suur is daar uit (vergelyk die kontrastering met die suur asem van die sterwende tant Nonnie). Die duiwe sal rinkink, m.a.w. speel, pronk en paar, op 'n vars boep grond. Die graf sal nuut wees soos 'n bruidsbed, vol in 'n positiewe sin; vol van lewe (vergelyk die hawebruid wat boep staan in die wind). Tant Nonnie ontvang dan enersyds die dood in haar "bruidsbed", maar andersyds staan haar graf ook in die teken van verwagting en lewe wat voorlê.
In hierdie verhaal kry ons dus 'n uitbeelding van 'n onblusbare persoon wat tot die einde en, deur die verteller se toedoen en veral volgens sy insig, selfs ná die dood in 'n sekere sin bly lewe deurdat hy haar in sy herinnering – en uiteindelik in sy vertelling – bestendig. Die spreker se hele siening van tant Nonnie en sy rol aan die einde bevestig egter verder dat hy met haar identifiseer, en in dié proses onthul die spreker dus ook homself. Daardeur verkry die verhaal 'n groter kompleksiteit en digtheid as wat 'n enkellynige fokus op een figuur waarskynlik sou gebring het.

Verwysings

1. Hierdie term is deur Aucamp gemunt na aanleiding van die beeldende kuns waar die idee al meermale na vore gebring is dat 'n portretstudie nie net 'n beeld gee van die

persoon wat as model dien nie, maar ook iets weergee van die skilder self. Aucamp het bostaande teenoor my bevestig in 'n telefoniese gesprek op 28 Februarie 1995. Aucamp het ook *dubbelportret* gekies as die titel van 'n essay waarin hy skryf oor sy verhouding met sy artistieke mentor Ernst van Heerden. Dit is opgeneem in die essaybundel *Granaat* (samestellers Tom Gouws en P.H. Roodt).

2. Dit is uiteraard bloot 'n tegniek van die skrywer om hierdie illusie by die leser skep, want in werklikheid word alle ek-vertellings terugskouend vertel. 'n Ek-verteller kan net met sekerheid rapporteer oor dit wat reeds gebeur het. Alleen 'n alomteenwoordige eksterne verteller wat nie gebonde is ten opsigte van tyd nie, het die vermoë om ook kennis van die toekoms te dra.

Bronnelys

Aucamp, Hennie. 1970. *'n Bruidsbed vir tant Nonnie.* Kaapstad: Tafelberg.

Botha, Elize en N.J. Snyman. 1979. *Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns: reuse-blokboek.* Pretoria/Kaapstad: Academica.

De Vries, Abraham H. 1983. *Kortom: Gids by die Afrikaanse kortverhaalboek.* Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.

Gesprekke met skrywers 1. 1971. Kaapstad: Tafelberg.

Malan, Karin. 1976. *Die ek-verteller in die kortkuns van Hennie Aucamp.* M.A.-tesis. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Roodt, P.H. en Tom Gouws (reds.). 1992. *Granaat: 50 eietydse essays.* Kenwyn: Jutalit.

Smuts, J.P. en Ria. 1982. *Pylvak.* Kaapstad: Tafelberg.

Snyman, Henning. 1979. *Kort keur: reuse-blokboek.* Pretoria/Kaapstad: Academica.

Universiteit van Stellenbosch

Nuwe Afrikaanse Publikasies
Mei tot Oktober 1997

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

Heruitgawes

Alexander, Johan. Een uit tien. Juventus, 1997. (sb) .....
Bierman, Ettie. Daar kom 'n tyd (2de uitg.). Van der Walt, 1997 ..... R24,50
Coetzee, Jana. Taal van die see (Grootdruk). Van der Walt, 1997 ..... R55,10
De Villiers, Herna. Met die vloedgety saam (Grootdruk). Van der Walt, 1997 ..... R55,10
Du Pisanie, Sarah. Die rooi duiwel van Rotskloof (Grootdruk).
Van der Walt, 1997. ..... R55,10
—: Die winskopie. Van der Walt, 1997 ..... R42,50
Griessel, Nita. Gety van geluk (Grootdruk). Van der Walt, 1997 ..... R55,10
—: Waaisaad in die wind. Van der Walt,1997 ..... R42,50
Immelman, Doc. Die soektog. Kagiso, 1997 (sb) .....
Kruger, Cornelia. Rylopers. Van der Walt, 1997 ..... R42,50
—: Tot siens, Cupido. Van der Walt, 1997 ..... R42,50
Lingua, Susanna M. Wonder van die liefde (Grootdruk). Van der Walt, 1997 ..... R55,10
Martin, Wille. Gister se hartseer (Grootdruk). Van der Walt, 1997 ..... R55,10
McCallaghan, Marilee. Twee wenners. Kagiso, 1997 (sb) .....
Pieterse, Annemarie J. Dorings en distels (Grootdruk). Vander Walt, 1997 ..... R55,10
Pieterse, Pieter. Geheim van die Reënwoud. Kagiso, 1997 (sb) .....
Stockenström, Wilma. Uitdraai: 'n roman (2de uitg.). H & R, 1997 (sb) R42,95
Van Bergen, Maryna. Spieël van die liefde (2de uitg.). Van der Walt, 1997 ..... R42,50
Van der Merwe, Christo. Die dubbelganger (2de uitg.). Van der Walt, 1997 ..... R42,50
Van Rensburg, Roelf. Die storiemakers (2de uitg.). Van der Walt, 1997 ..... R36,95
Venter, F.A. Offerland. Tafelberg, 1997 (sb) .....
Wessels, Mariki. Twaalf rooi rose. Van der Walt, 1997 ..... R42,50

Kinder- en Jeugverhale

Bloemhof, François. Dinnie kaboef. Juta, 1997 (sb) ('n Ster storie) R22,97
—: Die waterding. Van Schaik, 1997 (sb) R24,95
De Villiers, Pieter. Vadertjie en die olifantjie. Be My Guest, 1997 (sb) .....
Du Preez, Suzanne. Tienka Tewee van die straatkafee.
Juta, 1997 (sb) ('n Ster storie) .....
Goosen, Felicia. Rantuu en die donkiediewe. H & R, 1997 (sb) R24,95
Groenewald, Sanet, Die geheim van Katjiepoetstraat 9. Juta, 1997 (sb)
('n Ster storie) R29,98
Krahtz, Carin.Ouma Lizzie se Harley-Davidson. Juta, 1997 (sb) ('n Ster storie) . R33,97
Oosthuyzen, Janie. Ouma Hester en die Dreadnought Merk III.
H & R, 1997 (sb) R27,95
Paulsen, Henning. Die haas is uit die hoed. Perskor, 1997 (sb)
(Monstermaan; 5) R29,95
Preller, Martie. Op die spoor van die lesea-vanger: 'n kies-koes-kopkrapboek.
Juta, 1997 (sb) ('n Ster storie) R33,97
Prinsloo, Louise. Die Osiris-raaisel. H & R, 1997 (sb) R24,95
Snyman, Maritha. 'n Nag van angs. Perskor, 1996 (sb)
(Reënboogrant maats; 4) .....

Van Aswegen, Marita. Dans, Tshipo, dans! Kwela, 1997. (sb) R14,95
Van Heerden, Alexia. Monde se geskenk. Garamond, 1997 .....
Van Niekerk, Louis. Die mensvreters. Perskor, 1996. (sb) (Monstermaan; 4) .....
Van Rooyen, Engela. Die Niemands van Langelaan. Juta, 1997. (sb)
('n Ster storie) .....
Van Rooyen, Nanette. Babbels die lui sirkusnar. Juta, 1997. (sb) ('n Ster storie) R29,98
Venter, Nico. Klein Grootvoël: die getoorde Boeing. Tafelberg, 1997. (sb) .....
Wierenga, Jelleke. Moenie kameelperde kop toe vat nie. Juta, 1997. (sb)
('n Ster storie) R29,98

Kinder- en Jeugverhale: Vertaal

Anderson, Laurie Halse. Ndito in die oggendson; vertaal deur Annette du Plessis.
Garamond, 1996. .....
Brink, Carol Ryrie. Tannie du Pisani; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1997.
Cousins, Lucy. Noag se ark; vertaal deur Linda Rode. H & R, 1997.(sb) R37,95
Daly, Niki. My pa; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1997. .....
DePaola, Tomie. Die legende van Kristof; vertaaldeur Lydia Snyman.
Anansi, 1997. .....
Emberley, Michael. Die geskenk; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1997. .....
Hänel, Wolfram. Mia: die katjie op die strand; vertaal deur Lydia Snyman.
Anansi, 1997. .....
Hartmann, Wendy. Een son kom op; vertaal deur Lydia Snyman.
– Anansi, 1997. .....
Isherwood, Shirley. Willem se probleme; vertaal deur Lydia Snyman.
– Anansi, 1997. .....
James, Betsy. Die klei mense; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....
Kalan, Robert. Spring, Padda, Spring!; vertaal deur Lydia Snyman. .....
– Anansi, 1997. .....
Knutson, Barbara. Soengoera en Luiperd: 'n Swahili-verhaal; vertaal deur
Lydia Snyman. – Anansi, 1997.
Leggat, Gillian. Spangees; vertaal deur Francelle Conradi.
– Eulitz Productions, 1997. .....
MacGill-Callahan, Sheila. Die betowerde swane; vertaal deur Lydia Snyman.
– Anansi, 1997. .....
MacLachlan, Patricia. Lewerik; vertaal deur Rona Rupert. – Anansi, 1997. .....
Marshall, Edward. Stories op die strand; vertaal deur Lydia Snyman. .....
– Anansi, 1997. .....
—: Viertal by die damwal; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....
Marshall, James. Bo in 'n boom; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. ...
Mollel, Tololwa M. Die vlieënde skilpad: 'n Igboe-verhaal; vertaal deur
Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....
Moodie, Fiona. Nabulela: 'n Nguni-volksverhaal; vertaal deur Linda Rode.
– Tafelberg, 1996. .....
Murphy, Jill. Die laaste noenoe; vertaal deur Linda Rode. – H & R, 1997. (sb) ... R34,95
Nevin, Thomas. 'n Bruid vir Mzamo. - Garamond, 1997.
Parker, Vic. Beerjolyt; vertaal deur Philip de Vos. - H & R, 1997. (sb) R37,95
Porter, Sue. Klein Wolf en die reus; vertaal deur Linda Rode.
– H & R, 1997. (sb) R37,95
Reiser, Lynn. Goeienag-kat; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....
Root, Phyllis. Mevrou Stoffer se varkie; vertaal deur Linda Rode.
– H & R, 1997. (sb) R34,95
Scamell, Ragnhild. Die groot spore; vertaal deur Linda Rode.
– H & R, 1997. (sb) R34,95
Schroeder, Alan. Die tower-kommetjie; vertaal deur Lydia Snyman.

– Anansi, 1997. .....
Sharp, Allen. Meneer Geluk bring ongeluk. – Tafelberg, 1997. (sb) (Snuffelstories) .....
Shulevitz, Uri. Die goue gans; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....
Sisulu, Elinor Batezat. Die dag toe Gogo gaan stem het: 27 April 1994; vertaal deur Linda Rode. – Tafelberg, 1997 (sb) .....
Smalls-Hector, Irene. Jonathan en sy ma; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1997. .....
Stewart, Dianne. Katrien se eie troeteldier; vertaal deur Annette du Plessis. – Garamond, 1997. .....
Turkington, Nola. Matilda en Meggie; vertaal deur Isolde Doubell. – H & R, 1997. (sb) R24,95
Walsh, Ellen Stoll. Muise-tel; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1997. .....
Zelinsky, Paul O. Die vroutjie die muis en die koddige huis; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1997. .....

Kortverhale, essays, briewe, ens.

Aucamp, Hennie. Allersiele. – Tafelberg, 1997. ..... R69,95
— (samest.). Wys my waar is Timboektoe. – Tafelberg, 1997. ..... R86,95
Botha, Jaco. In drie riviere. – H & R, 1997. (sb) R39,95
Botha, M.C. Belydenis van 'n bedrieër. – H & R, 1997 ..... R49,95
Botha, Pik. Kortverhale. – Van Schaik, 1997. (sb) R59,95
Cloete, T.T. Identikit. – Tafelberg, 1997. .....
De Beer, Lindeque, (samest.). Dwalers: verhale oor spoke en ander dwaalgeeste. – Van der Walt, 1997. (sb) .....
De Lange, Johann (samest.). Soort soek soort. – H & R, 1997. (sb) R69,95
De Vries, Abraham H. Skaduwees tussen skaduwees. – H & R, 1997. (sb) R34,95
Du Plessis, P.G. Tussen die riewe. – Benedic, 1997. (sb) R49,50
Fouché, Jaco. Paartie by Jake's. – Queillerie, 1997. (sb) R49,95
King, Piet (samest.). Huisgenoot: 2000 beste Huisgenootjies. – H & R, 1997. ... R49,95
Liebenberg, Hennie. Karoo dinge: die lieg- en lagstories van die Bo-Karoo. – Outeur, 1997. (sb) R30,00
Meyer, Deon. Bottervissie in die jêm. – Van der Walt, 1997. (sb) R39,95
Nel, Jan. Hardekoolaande. – Van Schaik, 1997. (sb) R49,95
Nel, Thijs. 'n Annerster soort. – H & R, 1997. (sb) R44,95
Van Niekerk, Dolf. Koors. – Tafelberg, 1997. ..... R49,95
Venter, Peet. Die koeël is deur die kerk. – Van der Walt, 1997. (sb) R29,95
Wagener, Pieter. Boereboeddhiste. – H & R, 1997. (sb) R39,95
Wasserman, Herman. Verdwaal. – H & R, 1997. (sb) R44,95
Wessels, Alsoon. Die vis loop mooi vandag. – Tafelberg, 1997. (sb) R39,95

Letterkundige studies en kritieke

Conradie, Pieter. Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks. – Outeur, 1997. (sb) ... R45,00

Poësie

Blom, Jan. Oorblyfsels: 'n roudig. Ter herinnering aan Daantjie Saayman – H & R, 1997. (sb) .....
Boplaas, Carl. Soetsop virre klipkind. – Boplaas, 1997. (sb) .....
Brown, Floris A. Waar aasvoëls draai. – Outeur, 1996. (sb) .....
Cussons, Sheila. 'n Engel deur my kop. – Tafelberg, 1997. ..... R54,95
Du Plooy, Heilna. Die donker is nooit leeg nie. – Tafelberg, 1997. ..... R54,95
Esterhuizen, Louis. Patzers. – H & R, 1997. (sb) R49,95
Eybers, Elisabeth. Verbruikersverse/Consumer's verse. – H & R, 1997. (sb) R47,95
Foster, Ronel en Viljoen, Louise. Poskaarte: beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960. – Tafelberg, 1997. ..... R69,95

Grobbelaar, Pieter W. Die rooi lappieskombers: volkskwatryne. – H & R, 1997. . R54,95
Hofmeyr, Steve. Valkuns. – H & R, 1997. (sb) R34,95
Jonsson-Spang, Lena. Dalk is daar 'n engel hier. – Die Bent, (sb) .....
Laurie, Trienke. Skietspoel. – Tafelberg, 1997. ..... R49,95
Müller, Petra. Swerfgesange vir Susan en ander. – Tafelberg, 1997 (sb) .....
Marais, Johann Lodewyk en Zuiderent, Ad (samest.). Ons klein en silwerige planeet. – Van Schaik, 1997. (sb) .....
Patel, Moosa. Tougheed. – M. Patel, 1997. (sb) .....
Weideman, George. 'n Staning onder sterre. – Tafelberg, 1997. ..... R49,95

Poësie: vertaal

Morgenstern, Christian. Houtjies van die galg; vertaal deur Barend J. Toerien. – Tafelberg, 1997. ..... R39,95

Romans

Adamson, Wilma. Motorfietsrabbedoe. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Bloemhof, François. Nagbesoeker. – H & R, 1997. (sb) R39,95
Botes, Annelie. Klawervier. – Tafelberg, 1997. ..... T59,95
Briel, Elsa. Skaduwees van gister. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Brink, Louis L. Die sonkinders. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Coetsee, Monica. Uiteindelik vry. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Davies, Elize. Bittersoet verleiding. – Van der Walt, 1997. (sb) R32,95
De Klerk, Heleen. La Flamboyante. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
—: Legkaart van die lewe. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
De Villiers, Frieda. Op soek na gister. – Van der Walt, 1997. ..... R42,50
De Villiers, Herna. Wie is Elmarie Bessemer? – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Dido, E.K.M. Die storie van Monica Peters. – Kwela, 1996. (sb) R39,95
Du Plessis, Rika. Skuilplek: Elandsbaai. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
—: Tuinhuisie van liefde. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
—: Wanneer die sluier lig. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Gouws, Etheresia. Die weggooikind. – Van der Walt, 1997. ..... R32,95
Greyvenstein, Gisela. Somersimfonie. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Griessel, Nita. Sewe munte vir geluk. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Jooste, Jo. Kinders van die groot verlang. – Van der Walt, 1997. ..... R32,95
Jooste, Wilmarí. Slingerpad na die hart. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Kemp, Regina. Debora de Waal en die baba-blues. – Queillerie, 1997. (sb) .....
Kotze, Hetta. Judasweb. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Labuschagne, Ettie. Teen hoedspoed. – Tafelberg, 1997. ..... R54,95
Labuschagne, Martin. Projek X. – Perskor, 1997. (sb) R29,95
Landsberg, Louise. Wees dan my beminde. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Le Roux, Christine. 'n Kwessie van tegniek. – H & R, 1997. (sb) R34,95
—: Liewe onskuld. – Eike-Boekklub, 1997.
—: Verborge liefde: – Perskor, 1997. (sb) R34,95
Le Roux, Frances. Naby verlatensvlakte. – Queillerie, 1997. (sb) R39,95
Moolman, Chris. Operasie Ché. – H & R, 1997. (sb) R37,95
Morgan, Annelize. Die renosterhoring. – Van der Walt, 1997. .....
Myburgh, Leana. Droomvlug. – Perskor, 1997. (sb) .....
Murray, Ena. Ena Murray-omnibus 26. – Tafelberg, 1997. .....
—: Ena Murray-omnibus 27. – Tafelberg, 1997. .....
Murray-Theron, Erika. Blikkie sonder boom. – Tafelberg, 1997. (sb) .....
Novella, H.F. Oog-oog. – Kwela, 1997. (sb) R24,95
Paul, Chanette. Woestyn-liefde. – Perskor, 1997. (sb) .....
Phillips, Abraham. Die ysterman van die witblokke. – Viva, 1997. (sb) R29,90
Pieterse, Annemarie J. Meisie van porselein. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,40

Pretorius, Elizabeth. Vleuels van vertwyfeling. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Rademeyer, Elza. Mallemeule van die liefde. – Tafelberg, 1997. (sb) .....
Reitz, Aletta. Luisterspel. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
—: Tussen die spoelklippe. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Ryger, R.R. Skoelapper. – H & R, 1997. (sb) R34,95
Steyn, Ilse. Gifengel en aasvoël. – Tafelberg, 1997. (sb) .....
Swanepoel, A.J. Later liefde. – President-Boekklub, 1997. ..... R52,50
Tesselaar, Marlee. Daar was Jenny. – Tafelberg, 1997. (sb) R49,95
Tredoux, Nic. Die Binnebouddans en ander spulshede.
– Van der Walt, 1997. (sb) R39,95
Van den Berg, Mari. Die tweede somer. – President-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Van den Bergh, Kas. Die duister weë. – Van der Walt, 1997. ..... R36,95
—: Geld wat krom is. – Van der Walt, 1997. (sb) R34,95
Van der Merwe, Marie. Waternimf. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Van Eeden, Dianne. 'n Nooi vir blinkdraai. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
—: Wanneer kom die son? – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Van Heerden, Nadia. Drie ruikers vir Adelle. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
—: Laatoes van die lewe. – Treffer-Boekklub, 1997 ..... R42,50
—: Na die herfs kom die somer. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Van Nierop, Leon. Die plesierengel. – Perskor, 1997. (sb) R49,95
Van Nieuwenhuizen, Ansie. Maskerade. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50
Van Nieuwenhuizen, Jackie. Ontwykende melodie (Grootdruk).
– Van der Walt, 1997. ..... R55,10
Van Rooyen, Annelize. Julia se broer. – H & R, 1997. (sb) R39,95
Van Rooyen, Piet. Die olifantjagters. – Tafelberg, 1997. ..... R69,95
Van Wyk, Rina. Ter wille van Tony. – Eike-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Van Wyk, Schalkie. Vuur van verlange. – Van der Walt, 1997. ..... R34,95
Van Zyl, Annette. Hart van die liefde. – Van der Walt, 1997. ..... R35,95
Venter, Herman. Moord. – Perskor, 1997. (sb) R49,95
Venter, Peet. Middernagblou. – Van der Walt, 1997. (sb) R49,95
Wessels, Ina. Soektog na die bose. – Treffer-Boekklub, 1997. ..... R42,50
Wolmarans, Vera. Die skat van Montezuma. – Keurbiblioteek, 1997. ..... R42,50

Romans: vertaal

Konsalik, Heinz G. Die swart mandaryn; vertaal deur Ludwig Visser.
– Tafelberg, 1997. .....

Taalkunde

Faasen, Nicol ... [et al]. Afrikaans vir elke dag. 2. – Shuter & Shooter,
1997. (sb) .....

Tienerfiksie

Bloemhof, François. Slinger-slinger. – Tafelberg, 1997. (sb) .....
Buys, Sheugnet. Die totempaal. – Van der Walt, 1997. (sb)
Fourie, Heila. Waar 'n rokie trek .... – Perskor, 1996. (sb)
(Reënboogrant studente; 4) .....
Greyling, Franci. Vleuels soos die arende. – Tafelberg, 1997. (sb) .....
Oosthuyzen, Janie. Drome op Duinebaai. – H & R, 1997. (sb) R29,95
Van Niekerk, Louise. Drome en dramas. – Perskor, 1996. (sb)
(Reënboogrant tieners; 4) .....
Van Rooyen, Marietjie. Drie maande in Mei. – Tafelberg, 1997. (sb) R29,95
Widhalm, Sonja. Die poortwagter. – Van der Walt, 1997. (sb) R31,10

Varia

Cilliers, Pieter. 'n Kas is vir klere. – H & R, 1997. (sb) R49,95
Gouws, Tobie. Die kosmos is duur. – Van der Walt, 1997. (sb) R32,50
Joubert, Elsa. Gordel van smarag. – Tafelberg, 1997. ..... R54,95
Nortje, P.H. Ken op die kierie. – Tafelberg, 1997. ..... R49,95
Viviers, Gerhard. Hallo Charles: Spiekeries gesels. – Van Schaik, 1997. (sb) R59,95

V&R Drukkery, Pta. Tel: 328-7180